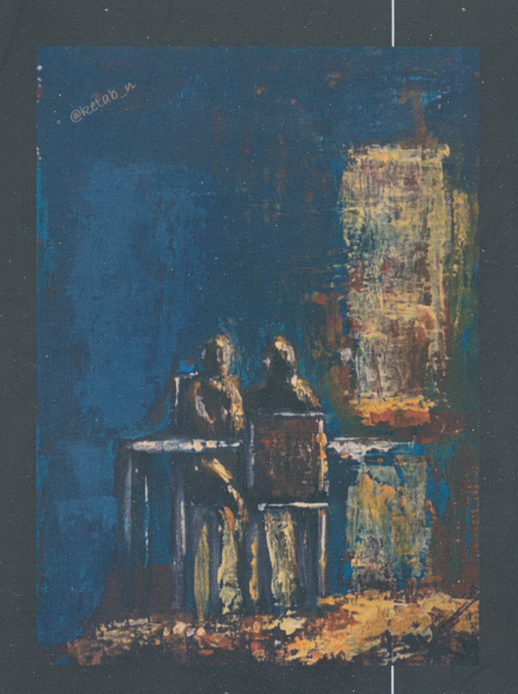
تجربة في النقد



سي. أس. لويس

ترجمة: حسين الضو



تجربة في النقد

تأليف: سي. أس. لويس

ترجمة: حسين الضو



تجربة في النقد
تأليف: سي. أس. لويس
ترجمة: حسين الضو
لوحة الغلاف: فهد العمار
الطبعة الأولى: 2022
ISBN: 978-603-91896-4-0
رقم الإيداع: 1444-1014

هذا الكتاب ترجمة لـ:
C. S. Lewis,
An Experiment in Criticism
Cambridge University Press, 1961.



الناشر:
دار معنى للنشر والتوزيع
الرياض - المملكة العربية السعودية

www.mana.net | info@manaa.net | @manaplatform

المحتويات

مقدمة المترجم

نُشر هذا الكتاب في عام 1961م، فأول ما قد يتبادَر لذهْن القارئ هو التساؤل عن السبب وراء ترجمة كتاب «قديم» في حقلٍ من حقول المعرفة الفكرية والفلسفية (الجمالية)، أي إنّه ليس بكتابٍ أدبيّ يحتفِظ بقيمته مع مرور الزمن، وإن الالتفات لما هو «جديد» فيما يخص موضوع الكتاب هو أكثر فائدةً. لا أودُّ الخوض في نظرية المعرفة في الأدب وما يُوازيها من نظريات معرفة في الحقول الأخرى لغرض تفنيد فكرة أن الطرح النظريّ الحديث هو أشمل وأكثر صحةً من سابقيه (كما في النظرية العلمية)، إذ لا أظن أنَّ هذه المقدمة القصيرة كافيةٌ للإلمام بجوانب هذا الإشكال. ولكن سأكتفي بالتعرض إلى أسباب اختياري لترجمة هذا الكتاب.. والآن.

أرى بشكلٍ دائم، وربما بشكل يوميّ حتى على وسائل التواصل الاجتماعي والغودريدز [موقع الشبكة الاجتماعية المختص بالكتب وتوصيات المستخدمين حولها] ومختلف المقالات والمراجعات الأدبية والندوات والنقاشات وغيرها، أسلوبًا متكرِّرًا من أنماط القراءة والنقد الأدبيين. ولهذا الأسلوب أفكار مسبّقة وافتراضات ليس لبعضها أساسٌ معرفي حتى!

أولها، العبث والإغفال التام لسؤال «المعنى»، والتبايُن وعدم الاتساق في الإجابة عليه. فكما هو معروف في نظرية الأدب، فإنَّ النظريات والمدارس تختلف باختلاف الإجابة على السؤال التالي: أين يكمن المعنى؟ عند المؤلف؟ أم النص؟ أم القارئ؟ وكل قارئ يحمل إجابة على هذا السؤال وإن بشكل غير واعٍ. لا يهمني في هذه المقدمة تلك الاختلافات بين المدارس النقدية، بل أرى أن كثيرًا من «النقاد» يعبثون باستخدام مقولات تلك المدارس ويفرضونها قسرًا على النصوص. ولكن يهمُّني في هذه الجزئية نوعان من القرّاء. الأول، وهو الذي يحاول أن يجعل من الأدب حقلًا معرفيًا ضاربًا في الموضوعية كالعِلم، وهذا النوع من القراء يُحمّل النص كل المسؤولية وكأن لا قارئ هناك لهذا النصّ يُسهم باستخراج المعاني منه، وذو دورٍ أكبر من أن يُتجاهل. ولذلك كثير من هذه المراجعات تكون خاويةً وبلا هُويّة إذ يحاول هذا القارئ إقصاء ذاته -لغرض الموضوعية- وكأنه فرد بلا تجربة حياتية أو انطباعات وانفعالات شعورية إنسانية، فتكون هذه الممارسة معرقلًا لأحد الأسباب الرئيسة للأدب وقراءته. وأيضًا، يظن هذا القارئ أن نظريات المدارس الأدبية كُتبت لكي تُستخدم مثل كُتيّب إرشادات يدلُّه على القراءة الصحيحة لكل رواية، بينما الغرض من هذه المدارس هو تحديد فلسفة للأدب، أو لفن الرواية، كيْ يَحملها القارئ كروح أو سمة لقراءة العمل الأدبي. أمّا النوع الثاني، فهو الذي يغالي في الاعتماد على «نظرية المؤلف» كي يقول كل ما يريد ومن ثم نسبته للنص (وكثير من هؤلاء ليس له أدنى دراية عن فحوى نظرية المؤلف لرولان بارت). كلا النوعين سائدانِ في عالَم القراءة اليوم، وكلاهما يقوم بإغفال كبير.

ثانيًا، لا يزال الكثير يؤمن بأنَّ النقد يكون لغرض تقويم العمل والإشارة إلى أخطائه وزلّاته كي يفيد منها القارئ والكاتب على حد سواء. وليس في ذلك ما تُقرُّه التجربة. وأنا هنا أقتبس سؤال لويس نفسه كما ستقرؤون في هذا الكتاب، متى سبق وأن استفدت من قراءة أو مراجعة لأحد هؤلاء النقاد الذين يشيرون إلى أخطاء النصّ؟ يُسمي لويس هؤلاء بالنقاد اليقظين وهم الذين لا يُفوِّتون شاردة أو واردة في النص؛ لغرض التعليق أو توجيه سياطهم عليها، هم يظنون أنَّ قيامهم بذلك يجعل منهم «متخصصين» يرجع لهم القراء في معرفة الجيد والرديء من النصوص، وهذا يقودني إلى الافتراض الثالث.

يغفل مثل هؤلاء النقاد، والقرّاء أيضًا، عن العقد الذي يعطي شرعية لوجود هؤلاء النقاد من الأساس. هذا العقد الضمني يجعل من نشاط الناقد نشاطًا مفيدًا في حال -وفقط في حال- أثرى هذا الناقدُ النصَّ بالنسبة للقارئ. عندما نقرأ روايةً أو ننتهي من مشاهدة فيلم ما، فإننا نهرع إلى مقالة أو مراجعةٍ أو مقطعٍ على اليوتيوب كجرعة تكميلية أو إضافية للإجابة على أسئلة تخصُّنا أو لغرض إثراء هذه التجربة. وعليه فإنَّ هذا الناقد أو المُراجِع لا قيمة له إلا بما يقدمه لي كقارئ مما يساهم في إثراء تجربتي أنا. أما الارتكاز على مقولات المدارس النقدية وتدجيج كلماته بمصطلحاتٍ رنّانة لا تخدمني بقدر ما تخدم لعبته السياسية في صراع السلطة المعرفية والهرمية الاجتماعية في المشهد الثقافي.

هُنا يأتي دور لويس في هذا الكتاب حيث يتناول بشكل مباشر تارةً، وغير مباشر تارةً أخرى الإشكالاتِ التي ذُكِرت عبر تقديم تجربة تندرج ضمن نقد استجابة القارئ ونظريات التلقّي. فالتركيز على المتلقي بغض النظر عن محتوى النظرية يُسهم في التقليل من هذا الإسراف في التركيز على النص، هذا من جانب. ومن جانب آخر، تساهم نظريات التلقي في تعزيز نقد النقد، أي على القارئ أو الناقد أن يقدِّم قراءةً أو نقدًا تكون مغذيةً للمتلقي. وللرد على هذا النقد يجب تقديم قراءة أكثر اتساقًا وإثراءً للقرّاء، ومِن ثَمَّ فإن النقاش يدور حول النصِّ أو الكتاب ولكن من خلال تلقّيه من قُرّاء مختلفين، وهذه الممارسة في نظري أكثر صحيةً من الممارسة الأخرى التي ترى الممارسة النقدية في طرح نظري، يُتفق عليه، ومن ثم يجري استخدامه على النصوص، ومن يكون على علم ودراية بهذه النظريات فهو «متخصص» يحق له التقييم، ويُرجع له لغرض تلقي «الفتاوى» الأدبية. قد تفيد هذه الممارسة في حقل العلم التجريبي، ولكن ليس في الأدب.

قد لا أتفق في كثير مما طُرح في هذا الكتاب، لكنَّ هذا النصَّ يظل مهمًّا للقارئ العربي اليوم في الالتفات إلى «القارئ» كأحد أضلاع ثالوث المعنى، وأن التجربة الحياتية له وتراكمه المعرفي عاملٌ رئيسٌ في تلقي العمل، وأن هذا كله يُعدُّ مدخلًا مهمًّا في عملية مجابهة تكريس القراءات والمراجعات المكررة للروائيينَ والكتّاب المُروّج لهم من قبل مؤسسات النشر، وعليه نُسهم في خلقِ مشهدٍ ثقافي وقِرائيّ أكثر صدقًا وأكثر ثراءً.

أخيرًا، لويس باحث وقارئ موسوعي للغاية. ولذلك فإن النص القصير هذا متخم بالأمثلة والشواهد الأدبية التي قد لا تكون مألوفةً للقارئ العربي، وعليه حاولت توضيح بعض أسماء المؤلفين أو الأعمال الأدبية في الهامش لإعطاء سياقٍ أوضح لهذه الأمثلة. إضافة إلى ذلك، وردَ كثيرٌ من الاقتباسات الأدبية في النص، وبعضها بلغات أوروبية مختلفة، فرنسية وألمانية (يكتب لويس كما لو كان الجميع مثقفًا ويتحدث لغة أو لغتين أوربيتيْنِ إضافيتيْنِ)، ترجمتُ هذه الاقتباسات تارةً بشكلٍ حرفيٍّ وتارةً بشكلٍ يتوافَق والسياق المعرفيّ العربي.

أتمنى أن يكون هذا الكتاب القصير منبّهًا لوجود القارئ، كأقل تقدير، كفاعلٍ ومُساهمٍ في خلق المعنى، وربما تقاسم تلك السلطة -المزعومة- مع «الناقد».

حسين الضو

2022/3/19

1

القلة والعديد

في هذه المقالة، أقترح القيام بتجربة. يُوظَّف النقد الأدبي عادةً في الحكم على الكتب، وأيّ حكم تتضمنه قراءة الأشخاص للكتب هو نتيجة لازمة للحكم على الكتب ذاتها. فالذائقة السيئة كما بحسب التعريف هي تذوقٌ للكتب السيئة. أود معرفة الصورة التي نتحصّل عليها عند قلب هذه العملية. لنضع فارقًا بين القرّاء وأنواع القراءة ونجعلها هي القاعدة، ونجعل الاختلاف بين الكتب هو النتيجة. لنجرب أن نكتشف مدى جدوى تعريف كتابٍ جيد عبر قراءته بطريقة ما، وتعريف آخر على أنه سيئ عبر قراءته بطريقة أخرى.

أعتقد أنَّ هذه التجربة تستحق المحاولة؛ لأن الطريقة الاعتيادية كما يبدو لي تتضمن وبشكل دائم تداعيات خاطئة. لو قلنا إن «أ» يحب (أو تميل ذائقته) للمجلات النسائية، وإن «ب» يحب (أو تميل ذائقته) لدانتي[1]، فيبدو كما لو أن كلمتي يحب وذائقة تحملان المعنى ذاته عند استخدامهما، كما لو أنهما يعبران عن النشاط ذاته، في حين أن ما يتوجه إليه كل منهما مختلف. غالبًا ما تقنعني الملاحظة، على الأقل، أن ذلك غير صحيح.

سبق في أيام الدراسة أن قام بعضُنا بتكوين آرائه الأولى حول الأدب الجيد، والبعض الآخر -وهم الغالبية- كانوا يقرؤون في المدرسة رواية الكابتن[2]، وفي البيت يقرؤون روايات عابرة من المكتبة المتنقلة. ولكن بدا واضحًا منذ تلك المرحلة أن الغالبية لم «تُحب» كتبَها بالطريقة ذاتها التي «أحببنا» بها كتبنا. ولا يزال ذلك واضحًا، فالاختلافات بارزة بشكل جليّ.

بادئ ذي بدء، لا تقرأ الغالبية العمل ذاته مرتيْنِ إطلاقًا. العلامة الفارقة للشخص غير الأدبي عدُّه جملةَ «قراءتُه سلفًا» حجةً دامغةً لعدم قراءة العمل. كلنا نعرف تلك المرأة التي بالكاد تتذكر رواية ما والتي تضطر للوقوف لنصف ساعة في المكتبة تُقلّب الصفحات قبل أن تتأكد من أنها قرأتها سلفًا. وفي اللحظة التي تدرك فيها ذلك ترفض الكتاب مباشرة، يُصبح الكتاب ميتًا بالنسبة لها، مثل عود ثقاب محروق أو تذكرة قطار قديمة، أو جريدة الأمس، كشيء سبق وأن استهلكتْه. في المقابل، هؤلاء الذين قرؤوا أعمالًا عظيمة سوف يقرؤون العمل ذاته عشر مرات أو عشرين أو ثلاثين، خلال حياتهم.

ثانيًا، برغم أن الغالبية أحيانًا ممن يمكن اعتبارُهم مداومين على القراءة، فإنّهم لا يولون اهتمامًا كبيرًا لها، بل يلجؤون إليها كملاذٍ أخير، وبسرور يتخلون عنها في حال ظهور أي وسيلة بديلة للتزجية. تُرجأ القراءة عندهم إلى الرحلات الطويلة أو أوقات المرض أو لحظات العزلة القسرية، أو إلى العملية المسماة «القراءة حتى النوم». وتدمج هذه الغالبية فعلَ القراءة أحيانًا مع محادثاتٍ عابرة، وغالبًا مع الاستماع إلى الراديو. أما الأدبيون فدائمًا ما يبحثون عن

أوقات الفراغ والهدوء ليقرؤوا، ويصرفون كُلَّ انتباههم في أثناء ذلك، وعندما يُمنَعون من هكذا قراءة يقظة وغير مضطربة لبضعة أيام حتى، فإنّهم يشعرون بالإفقار.

ثالثًا، إن القراءة الأولى لبعض الأعمال الأدبية تكون غالبًا للقارئ الأدبي تجربة جليلة، بحيث إنَّ التجارب الوحيدة التي يمكن أن تُهيّئ معايير المقارنة بها هي الحب والدين أو الفقد. يتغيّر وعيُهم بالكامل بعد هذه التجربة، ويُصبحون ما لم يكونوا عليه في السابق، لكن لا يوجد أي بوادر كهذه عند النوع الآخر من القراء. عندما ينتهون من قراءة القصة أو الرواية فلا يبدو أن الكثير أو أي شيء على الإطلاق قد تغير فيهم.

أخيرًا، وكنتيجة طبيعية لاختلاف سلوكهم في القراءة، يظل ما قرأه القلة حاضرًا وبشكل مستمر وبارز في أذهانهم، على عكس الحال عند العديد. تتغَنّى القلة باقتباساتها ومقاطعها الشعرية المفضلة في عزلتهم، وتُقدِّم المشاهدُ والشخصياتُ لهم ما يُشبه الأيقونةَ التي من خلالها يحللون أو يُلخِّصون تجربتهم، ويتحدثون مع بعضهم حول الكتب مرارًا وبشكل مطول. أما العديد فنادرًا ما يفكرون أو يتكلمون حول قراءاتهم. من الواضح تمامًا أن الغالبية -إذا تحدثت بلا حماس ولكن بشكل بليغ- فإنهم لن يتهمونا بمحبة الكتب الخطأ وحسب، بل بإثارة الضجة حول الكتب أساسًا. ما نعدُّه مكونًا رئيسًا لصحتنا هو هامشيٌّ بالنسبة لهم. ومن ثَم قولُنا ببساطة إنهم يُحبّون شيئًا وإننا نحب شيئًا آخر ليس إلا إغفالًا لكل الحقائق. إذا كانت كلمة محبة الكلمة الصحيحة للتعبير عمّا يفعلونه بالكتُب، فلا بُدَّ من كلمة أخرى لتصف ما نفعله نحن بها.

أو على العكس، إذا كنا نُحب نوعًا من الكتب، فيجب ألا نقول إنَّهم يحبون أيَّ كتاب. إذا كان للقلة «ذائقة جيدة»، فقد يتعيّن علينا القول بعدم وجود شيء اسمه ذائقة سيئة، لأن ميل العديد لنوع الكتب المفضلة لهم ليس الشيء نفسه، وفي حال أُستُخدمت المفردة بشكل أحادي المعنى، فلا يمكن تسمية ذلك ذائقة على الإطلاق.

على الرغم من تركيزي على الأدب بشكل كلي تقريبًا، فإنَّه تجدر الإشارة إلى تجلي الاختلافات السلوكية ذاتها حول الفنون الأخرى وحول الجمال الطبيعي. يستمتع الكثير من الناس بالموسيقى الشعبية بشكلٍ يتوافق مع همهمة اللحن، وترقيق الصوت في الوقت المناسب والتحدث والأكل. ولكن حين تنتهي صرعة اللحن هذه فإنهم يتوقّفون عن الاستمتاع بها. أمّا هؤلاء الذين يستمتعون بموسيقى باخ، فهم يتفاعلون معها على نحو مختلف. يشتري البعض الصور لأن الجدران «تبدو عاريةً من دونها»، وعندما تظل هذه الصور في المنزل لأسبوع فإنها تغدو فعليًّا غير مرئية بالنسبة لهم، ولكنَّ هناك قلةً ممن يتغذّون على صورة عظيمة لسنوات. وفيما يخُصّ الطبيعة فإنَّ الغالبية «تحب المناظر الجميلة كما يفعل الجميع»، ولا يعترضون على ذلك ولو بكلمة، ولكن أن يضعوا أهمية المناظر الطبيعية هذه في مقابل اختيار مكان لقضاء العطلة مثلًا، أو أن يضعوها في مقام اتخاذ قرارات مهمة كفندق فاخر أو ملاعب غولف جيدة أو طقس مشمس، فذلك يشعرهم بالتصنُّع، وأن الاستمرار في الحديث عن ذلك مثل ووردزورث[3] ليس إلا محض هراء.

2

التوصيف الخاطئ

من المُصادفة، وبشكلٍ منطقيّ، أن يكون نوعٌ ما من القراء عديدين والنوع الآخر قلةً دون أن يوصَف هذين النوعين بهذه المصطلحات العددية. يتعلّق اهتمامُنا بطرق القراءة المختلفة. مكّنتنا ملاحظاتنا العامة من إطلاق توصيف جاهز وفضفاض، ولكن يجب أن نحاول التغلغل أكثر، والخطوة الأولى هي استبعادُ التعريفات المتسرعة بخصوص «القلة» و«العديد».

يكتب بعض النقاد عمن يشكلون «العديد» من قراء الأدب كما لو أنهم ينتمون إلى العديد في كل جانب، ويحسبونهم بالتأكيد ضمن الرعاع. يتهمونهم بالأمية والبربرية وأنهم تافهون وفظّون، وذوو استجابة اعتيادية تجعلهم بالضرورة خرقاء ومتبلّدي الإحساس في كل جوانب الحياة، وتُصيّرهم خطرًا دائمًا على الحضارة، ويبدو أحيانًا كما لو أن قراءة كتب الخيال «الرائجة» مرتبطة بالانحراف الأخلاقي. لا أرى في ذلك ما تُؤكِّده التجربة. أعتقد أن من بين هؤلاء «العديد» مَن هو مساوٍ أو أفضل من بعض «القلة» من حيث الصحّة النفسية والفضيلة الأخلاقية والحكمة العملية والأخلاق الحسنة والقدرة العامة على التكيف. وكلنا نعلم جيدًا أن من بيننا -نحن الأدبيين- نسبة ليست بالضئيلة من الجهلة وعديمي الدماثة

والواهنين والمُشوهين والعدوانيين. ويجب ألّا نكترث لِمَن يتجاهل ذلك من أصحاب التميز المتطرف والمتسرع والمُعمِّم.

لو لم يكن في ذلك خلل آخر فالأمر يظلُّ موغِلًا في التوصيف البياني. فهذان النوعان من القراء ليسا معزولَيْنِ بحاجز راسخ. مِن الأفراد مَن كان من ضمن العديد وتحول وانضم إلى القلّة، ونبذ البعض الآخر القلة لأجل العديد، مثلما غالبًا نكتشف ذلك بحزن عندما نلتقي بصديق دراسة قديم. هؤلاء الذين هم في مستوى «رائج» لفن ما قد يُقدِّمون بالغَ تقديرهم لفن آخر. للموسيقيين أحيانًا تفضيلاتٌ بائسةٌ في الشِّعر، وكثير ممن لهم تلقٍّ تافه في كل الفنون قد يكونون أصحابَ ذكاءٍ ومهارة تعلُّم عاليتيْنِ وحدّة في الذهن.

لا تثير الظاهرة الأخيرة استغرابنا كثيرًا؛ إذ إنَّ طريقة تعلُّمِهم من صنفٍ يختلِف عن طريقتنا. تختلِف حدة ذهن الفيلسوف أو الفيزيائي عنها لدى الشخص الأدبي. أقصى ما يثير الدهشة والانزعاج هي حقيقة أن هؤلاء الذين نتوقع منهم -بحكم منصبهم- حيازة تقدير عميق ومستمر للأدب، قد يكونون في الواقع فاقدينَ له، وما هم إلا مهنيون، ربما سبق لهم أن كانوا أصحاب تلقٍّ عالٍ، لكن الإسراف في القراءة كفرضٍ وظيفيٍّ أدّى إلى تسرُّب التلقِّي العالي خارجًا عنهم، وأقصد هنا الأكاديميين تعيسي الحظ في الجامعات الأجنبية ممن لا يستطيع منهم أن يُبقي على وظيفته إلا إذا استمرَّ في نشر المقالات التي تتناول -أو تتظاهر بتناولها- شيئًا جديدًا يخُصّ الأعمال الأدبية، أو كتّاب المراجعات المنهَكين الذين يقرؤون رواية تلو أخرى بأسرع ما يستطيعون كطالب يقوم بفروضه. القراءة

بالنسبة لهؤلاء محض وظيفة، ولا يملك النصُّ أمامَهم حقَّ الوجودِ في ذاته وإنما كمادة خام، كطين يمكّنهم من إكمال حكاية الطوب خاصتهم. وعليه نجد أنهم يقرؤون -إن قاموا بذلك فعلًا- في أوقات الفراغ تمامًا ما يقرؤه العديد.

أتذكر جيدًا ما طالني من ازدراء من أحدهم عندما همفنا بالخروج من اجتماع لمراقِبي الاختبار حين تحدثتُ بِلباقةٍ عن شاعرٍ عظيم كتَبَ عنه بعض المختبرِين، كان رد المزدري (نسيتُ نصَّ كلماته) ولكن يمكن التعبير عنها بـ«يا إلهي، هل تودُّ الاستمرار لما بعد ساعات العمل؟ ألم تسمع صوت الصافرة؟»، لا أملك سوى الشفقة على هؤلاء الذين تم اختزالهم إلى هذه الحالة بسبب الحاجة الاقتصادية والعمل المتراكم، وللأسف فإن الطموح والتنافسية قد تنتجان ذلك أيضًا. وبِغضِّ النظر عن الطريقة التي أنتجتْها فإنها تُدمِّر التقدير. «القلة» التي نسعى إليها لا يمكن نسبها إلى الموسوعيين، وليس لزامًا أن يكون غيغاديبس ودرايسدست[4] من ضمنهم.

ينطبق ذلك وبشكل أقل على الساعي إلى مكانة اجتماعية. مثلما هنالك عائلات ودوائر تتطلب كضرورة اجتماعية إظهار اهتمام بالصيد أو دوري الكريكيت المحلي أو قائمة ضباط الجيش، كذلك هناك عائلات ودوائر اجتماعية أخرى تتطلّب الكثير من الاستقلالية لعدم التحدُّث في هذه الموضوعات، وعليه غالبًا ينبغي أن تقرأ الأدب المسموح به وخاصة الجديد والمدهش منه، وكذلك الممنوع أو الكتب التي أصبحت ذات موضوعات خلافية. هذا النوع من القرّاء، «صغار المبتذلين»، يتصرفون من ناحية تمامًا مثل

«كبار المتبذلين»، إذ تُسيطر عليهم الموضة، تخلّوا عن الجورجيين وبدؤوا يُعجبون بالسيد إيليوت، أقرُّوا إزاحة ميلتون وفي اللحظة ذاتها تمامًا اكتشفوا هوبكنز[5]. لن يعجبهم كتابك إذا بدأت الإهداء بـ «لـ..» عوضًا عن «إلى..». وبرغم ذلك، وفي حين هبوط المستوى، فالتجربة الأدبية الوحيدة في عائلة كهذه قد تحدث في غرفة خلفية حيث يقرأ صبيٌّ صغير جزيرة الكنز تحت أغطية الفراش بجانب شعلة كهربائية.

لمُناصِر الثقافة قيمة أعلى بكثير من الساعي إلى مكانة، حيث يقرأ ويزور المتاحف الفنية والحفلات لا ليكون مقبولًا وإنما لتطوير ذاته، وليحسّن من إمكاناته، ويكون إنسانًا أكثر اكتمالًا، هو إنسان صادق وقد يكون متواضعًا، بعيدٌ جدًّا عن الهرولة المنقادة نحو الموضة، ويتمسك على الأرجح وبشكل حصري بالمؤلفين المتعارف عليهم من كل الحقب والثقافات و«أفضل ما تم التفكير فيه وقيل في العالم». يقوم بالقليل من التجارب ويملك القليل من التفضيلات، لكنَّ هذا الرجل الوجيه قد يكون، فيما يخص ما أتحدث عنه، غيرَ مُحبٍّ للأدب على الإطلاق، قد يكون بعيدًا عن ذلك كابتعاد مَن يقوم برفع الأثقال كل صباح عمن يحب الألعاب الرياضية. حيث تُسهم ممارستها عادة في تحسين كمال الجسم، أما لو كان ذلك السبب الرئيس لممارستها فإنها تمتنع عن كونها ألعابًا رياضية وتصبح «تمرينات».

لا شك أن من يمتلك رغبة للألعاب الرياضية (والإفراط في تناول الطعام أيضًا) قد يتصرف بشكل سليم انطلاقًا من الدافع الطبي

حين يسن لنفسه قانونًا يُعطي الأولويةَ لرغبته في الألعاب. وبشكل مشابه، قد يُعقل من الناحية الثقافية والنظرية أن من يميل إلى كل من الأدب الجيد وإلى تزجية الوقت المحضة بما هو قمامي أن يعطي الأولوية للصنف الأول، لكننا في كلتا الحالتين نفترض سلفًا ميلًا صادقًا. يختار الشخص الأول كرة القدم عوضًا عن وجبة غذاء ضخمة؛ لأن اللعبة، كما الغذاء، من الأشياء التي يستمتع بها، بينما يختار الشخص الآخر راسين على حساب بوروس لأن أندروماركا[6]، كما طرزان، شخصيات جاذبة بالفعل له. لكن لو نظرنا بالتحديد للعبة على أنها لا شيء سوى نتاج دافع صحي، أو أن التراجيديا ليست إلا رغبة في تطوير الذات، فالأمر ليس إما أن تمارس الأول أو تقرأ الآخر، بل يُحدِّد كلا الموقفين النية النهائية للشخص. كلا الفعلَيْنِ وسيلتانِ تُمارَسان عندما تُلعب أو تُقرأ كما لو أنهما تُطلبان في ذاتهما. عليك أن تفكر في الأهداف وليس «اللياقة البدنية»، يجب على ذهنك أن يكون منهمكًا، وإذا كان كذلك، فأيُّ وقتٍ تملك لشيء ككآبة ما هو تجريدي كالثقافة؟ في هذا الشطرنج الروحي يكون «الشغف المنحوت بروعة في أليكساندرين» قطع اللعب، ومربعات اللوح هي الناس[7]. قد يكون هذا النوع المجهد من القراءة الخاطئة سائدًا في زماننا على نحو استثنائي. إحدى العواقب المؤسفة في جعل الأدب الإنجليزي موضوعًا يُدرّس في المدارس والجامعات هي أن قراءة المؤلفين العظماء تطبع في الذهن منذ السنوات الأولى عند الشباب الواعي والمنقاد كأشياء جديرة بالتقدير. عندما يكون هذا الشاب لا أدريًا بينما كان أجدادُه متزمتينَ، فالنتيجة هي حالة ذهنية يُؤسَف لها، إذ يعمل الضمير المتزمت دون العقيدة المتزمتة،

مثل أحجار الرحى التي لا تطحن شيئًا، كالعصارات الهضمية التي تعمل في معدة فارغة وتنتج القرحات.

كذلك يطبق الشباب الغاضب على الأدب كل الوساوس والتشدد واختبار الذات والارتياب من اللذة التي طبقها أسلافُهم في حياتهم الروحانية، وربما في القريب سيُطبقون التعصُّبَ التام وتنزيه الذات، وتؤكد ذلك عقيدة البروفيسور آي. أ. ريتشارد[8] القائلة إنَّ للقراءة الصحيحة للشعر الجيد قيمةً علاجية حقيقية. تلعب آلهات الإلهام الإغريقية دور المحسّنات[9]. أتذكَّر اعترافَ فتاةٍ لأحد الأصدقاء، وبنبرة تائبة، أنَّ الرغبة الآثمة في قراءة المَجلّات النسائية كانت غوايتها المحدقة بها على الدوام.

وجود هذا النوع من المتزمتين الأدبيين هو ما منعَني من استخدام كلمة «جاد» للتعبير عن النوع السليم من القراءة والقرّاء، حيث توحي الكلمة في البداية كما لو أنها الكلمة التي نريد، لكنها مُلتبسةٌ بشكلٍ كارثيّ. من جهة قد تعني شيئًا مثل «بليغ» أو «رصين»، ومن جهة أخرى قد تكون أقرب إلى «تام، متحمس، حي»، لذلك نقول مثلًا إنَّ سميث «شخص جاد» أيْ إنَّه معاكس لمن هو مرح، وإن ويلسون «طالب جاد» أيْ إنه يدرس بجد. قد يكون الشخص الجاد -بعيدًا عن كونه طالبًا مُجدًّا- هاويًا ومُتحذلقًا. وقد يكون الطالب الجاد لعوبًا مثل ماركيشيو[10]. قد يُنجز شيئًا على نحو جدي بشكل ما ولكن ليس بشكل آخر. من يلعب كرة القدم لأجل صحته هو شخصٌ جادٌّ، لكن ما من لاعب كرة قدم حقيقي نطلق عليه وصف لاعب جاد، هو ليس متحمسًا حيال اللعبة، ولا يأبه بها حقًّا. جديته كشخص تتضمن بالتأكيد رعونته كلاعب، هو يتلاعب باللعب،

ويتظاهر به. بالمقابل، فإن القارئ الحقيقي يقرأ كل عمل بجدية، أيْ إنَّه يقرؤه بحماس، ويجعل نفسه متلقيًا بقدرِ ما يستطيع، ولهذا السبب تحديدًا لا يستطيع أن يقرأ كل عمل بشكل بليغ ورصين، سيقرأ بذات الروح التي يكتب بها المؤلّف، فما كُتب بخفة سيتلقاه بخفة، وما كُتب برصانة، سيتلقاه كذلك. سيضحك ويقهقه على «كرسي رابيلييه المريح» عندما يقرأ فابلياو[11] تشوسر[12]، وسيعلق برعونة حادة على اغتصاب القفل[13]، سوف يستمتع بعمل تافه بما هو تافه، وبالتراجيديا بما هي تراجيديا، لن يقترف أبدًا خطأ محاولة مضغ قشدة كما لو كانت لحم غزال.

هذا ما قد يخفق فيه المتزمت الأدبي بشكلٍ مُؤسف، إنهم جدّيون للغاية ليكونوا متلقّين جادين كقراء. استمعت إلى ورقة بحثية لأحد طلاب البكالوريوس عن جين أوستن، ولو أنني لم أقرأ لجين أوستن لما اكتشفتُ أنَّ رواياتها تحمل أقل اللمحات الكوميدية. بعد إلقاء إحدى محاضراتي، تبعني شابٌّ من مدرسة مل لين إلى مكتبة ماجدلين وهو معترض بحنق وفزع شديدين على رأيي الجارح والمبتذل وعديم الاحترام حول حكاية الملرز كونها كُتبت لإضحاك الناس، وسمعت أحدهم أيضًا وجد في الليلة الثانية عشرة[14] دراسة تحفر في علاقة الفرد بالمجتمع. إننا ننشئ صنفًا من الشبان الجدِّين كالبهائم المتوحشة («فالبسمات تنبع من العقل»)[15]، جدّيين مثل ابن وزير أسكتلندي في التاسعة عشرة من العمر في حفلة نبيذ إنجليزية، حيث يتلقّى كُلَّ إطراءٍ على أنه تصريح، وكل دعابة على أنها إهانة. أشخاص رصينون لكنهم ليسوا قراءً جادّين، ولم يفتحوا عقولهم بعد لِما يقرؤون بشكلٍ عادل ودون تحيُّز.

هل نستطيع أن نصف -إذ تفشل بقية التوصيفات- الأدبيين «القلة» على أنهم قراء ناضجون؟ هناك بالتأكيد شيء من الصحة في هذا الوصف، أي إن جودة تلقّينا للكتب -مثلها في الأشياء الأخرى- لا يمكن تملُّكها دون خبرة وتدريب، وعليه لا يمكن للشبان الصغار تملُّكها، لكننا نفلت جزءًا من الحقيقة في هذا الرأي. لو افترضنا أن جميع الناس تبدأ بشكل طبيعي بالتعامل مع الأدب مثل العديد، وأن كلَّ مَن ينجح ضمن الحالة الطبيعية في أن يصبح ناضجًا سيتعلم أيضًا أن يقرأ مثل القلة، فأعتقد أننا مخطئون. أعتقد أن التنبؤ بهذين النوعين من القراء يكون منذ فترة الحضانة، وقبل أن يستطيعوا القراءة إطلاقًا، في المرحلة التي يأتيهم فيها الأدب كقصص تُروى لهم لا قراءة، ألا تكون ردود أفعال الأطفال مختلفةً؟ بالتأكيد، حالما يستطيعون القراءة، فإن كلتا المجموعتينِ قد حُدِّدت سلفًا، هناك من يقرأ فقط حين لا يكون هناك شيءٌ أفضل آخر يفعله، ويلتهم كل قصة «لمعرفة ما حدث» ونادرًا ما يقرؤها مرةً أخرى، وآخرون يعيدون القراءة ويتأثرون جذريًّا.

كل هذه المحاولات لتوصيف هذينِ النوعين من القراء، كما أسلفت، متسرعةٌ. ذكرتها فقط لأُبعِدَها عن الطريق. يجب علينا أن نقتحم السلوكيات المرتبطة بهذين النوعين، وذلك ممكن للكثير منا لأننا -فيما يتعلق ببعض الفنون- انتقلنا من الصنف الأول إلى الآخر، فنحن نعرف شيئًا عن تجربة العديد لا كمشاهدين بل كأشخاص كانوا جزءًا منها.

3

كيف يستخدم القلة والعديد الصور والموسيقى؟

نشأتُ في مكان لا تُرى فيه الصور الجيدة، ولذلك كانت تجربتي الأولى مع فنون المصممين والرسامين من خلال الصور التوضيحية في الكتب. كانت رسومات حكايا بياتريكس بوتر[16] بهجة طفولتي، وكانت رسومات الخاتم لآرثر راكام[17] سعادة أيام دراستي، ما زلتُ أحتفظ بهذه الكتب، وعندما أقلِّب صفحاتها الآن فإني على كل حال أقول «كيف استمتعتُ بعملٍ سيِّئ كهذا»؟ أتفاجأ أنني لم أكن أرى أيَّ فروق في هذه المجموعات على الاختلاف الشاسع في جودتها. أمّا الآن، فبراعة صور صحون بياتركس بوتر تحدق فيّ مباشرة بألوان بارعة وزاهية، في حين أرى الصور الأخرى قبيحةً، وغير متناسقة ومملة حتى (الأسلوب الحاسم والمقتضب في كتابات بياتركس متسق وثابت بشكل أفضل بكثير من رسوماتها). أمّا بالنسبة لصور راكام، فأرى فيها الآن سماواتٍ وأشجارًا فاتنة ومثيرة للإعجاب، لكني ألاحظ أن هيئة البشر غالبًا ما تظهر كالدُّمى. كيف عجزت عن ملاحظة ذلك؟ أعتقد أنني أستطيع التذكر على نحو دقيق بما يكفي كي أجيب عن ذلك.

أحببت رسومات بياتركس بوتر في وقت بهَرتْني فيه فكرة أنسنة الحيوانات ربما أكثر حتى من انبهار بقية الأطفال بها، وأحببت رسومات راكام وقتما كانت الميثولوجيا الاسكندنافية هي الاهتمام الرئيس في حياتي. من الواضح أن انجذابي برسوم كلا الفنانين كان بسبب ما تمثله، كانوا بدائل، فلو استطعت (في عمر ما) مقابلة حيوانات مؤنسنة أو استطعت (في عمر آخر) مقابلة الفالكيريز(18)، لفضّلتُ ذلك بكثير. وبالمثل، أُعجبت بصور المناظر الطبيعية فقط في حال، وفقط لأنها تُمثل بلدًا كالذي رغبت أن أسير فيه في الواقع. وفي وقت لاحق، أحببت صورًا لامرأة فقط في حال، وفقط لأنها تمثل امرأة كانت لتجذبني لو كانت حاضرة حقًّا.

النتيجة كما أراها الآن هي أنني لم أكن حاضرًا بشكلٍ كافٍ لما كان ماثلًا أمامي بالفعل، كان مهمًّا جدًّا ما تتكون الصورة «منه»، وبالكاد كذلك فيما يخص الصورة ذاتها، هي بمثابة الصور الهيروغليفية تقريبًا، فبمجرد أن تضبط الصورة مشاعري وتخيلاتي تجاه الأشياء الموصوفة، تكون قد أنجزت ما رغبتُ به، أما الملاحظة الدقيقة والمطوّلة للصورة ذاتها فلم تكن ضروريّة، ولربما أعاقت العملية الذاتية هذه.

توحي جميع الأدلة أن تجربتي الشخصية مع الصور في الماضي مطابقة إلى حدٍّ بعيد لها عند العديد الباقين دائمًا في المرحلة ذاتها. كل هذه الصور تقريبًا التي يُعاد إنتاجها وتحظى بشعبية كبيرة، هي مكوَّنة من أشياء من شأنها في الواقع أن ترضي أو تسلي أو تستثير أو تحرك، بطريقة أو بأخرى، هؤلاء من يحبونها: **ملك الوادي**، وأعلى

معزين الراعي العجوز، وفقاعات[19]، ومشاهد صيد ومعارك، وأسرّة موت وحفلات عشاء، وأطفال، وكلاب، وقطط وهريرات، وامرأة صغيرة متأملة (متلحفة) لإثارة المشاعر، وامرأة صغيرة مبتهجة (متلحفة بشكل أقل) لإثارة الشهية.

جميع التعليقات الراضية التي تصدر ممن يشتري هذه الصور هي من صنف واحد: «هذا ألطف وجه رأيته في حياتي»، و«لاحظ الكتاب المقدس للرجل المسن على الطاولة»، و«تستطيع أن ترى أنهم كلهم منصتون»، و«يا له من منزل قديم وجميل!» يقع التركيز على ما يمكن تسميته بالصفات السردية للصورة، أما الخطوط واللون (في ذاتهما) أو التكوين فبالكاد تُذكَر. أما مهارة الفنان فتُذكر أحيانًا، مثل «انظر إلى الطريقة التي أبرز بها تأثير ضوء الشمعة على كؤوس النبيذ»، ولكن ما يتوجه إليه إعجابهم هو الواقعية -ولو بشيء مشابه للإيهام البصري الفني- والصعوبة التي أنتجته سواء كانت حقيقية أو مفترضة.

لكن كل هذه التعليقات وكل هذا الاهتمام بالصورة تقريبًا، يتوقَّف تمامًا بعد فترة وجيزة من شرائها، وتموت بعد فترة قصيرة بالنسبة لمّلاكها، وتصبح مثل رواية قُرِئت فيما سبق بالنسبة لنظرائهم من القراء، كشيءٍ سبق استخدامه وأنجَز مُهمّتَه.

بإمكان وصف هذا السلوك، والذي كان سلوكي فيما سبق، بـ«استخدام» الصور. عندما تحتفظ بهذا السلوك فإنك تُعامِل الصورةَ -أو بالأحرى جزءًا من عناصرها المختارة بشكل متسرّع وغيرِ واعٍ- كمحفز ذاتي لنشاطات تخيلية ومشاعرية خاصة بك.

بتعبير آخر «أنت تقوم ببعض الأشياء بواسطتها»، أيْ إنّك لا تُفضي نفسك لها -في كليتها التي تجعلها بالضبط ما هي عليه- كي تفعل لك ما يمكنها القيام به.

أنت في هذه الحالة تعرض على الصورة المعالجة التي تكون صحيحة تمامًا لنوع آخر من الأدوات التمثيلية، وهي الأيقونة *ikon* واللُّعَب (أنا لا أستخدم كلمة *ikon* هنا بالمعنى الدقيق للكلمة كما تُستخدم لدى الكنيسة الشرقية، ما أقصده هو أي جسم يُقصد به المساعدة على التعبُّد، سواء كان ببُعدين أو ثلاثة).

قد تكون لعبةٌ معينة أو أيقونةٌ معينة في حد ذاتها عملًا فنيًا، ولكن ذلك من الناحية المنطقية غير مقصود، فالقيمة الفنية لن تجعلها لعبةً أو أيقونة أفضل، بل تجعلها أسوأ، إذ إنَّ هدفها هو ألا تركز الانتباه على ذاتها وإنما لتحفز وتحرر بعض الأعمال لدى الطفل أو العابد. وُجد الدبدوب من أجل أن يمنحه الطفل حياة وشخصية خيالية ويدخل معه في علاقة شبه اجتماعية، وهذا ما تعنيه جملة «أن يلعب معه». كلما نجح هذا النشاط قلَّتْ أهمية المظهر الحقيقي للدمية؛ فالملاحظة بكثب والتدقيق المطول على وجه الدبدوب الجامد والخالي من التعابير يُعيق اللعبَ. كذلك يوجد الصليب ليوجِّه أفكارَ العابِدِ ومشاعرَه نحو آلام المسيح، ومن الأفضل ألا يكون للصليب امتيازات أو خواص أو أصالة تساعد على توجيه الانتباه لذاته. وعليه يُفضِل الزاهدون لهذا الغرض الأيقونةَ في هيئتها الأبسط والأكثر فراغًا. كلما كانت أكثر فراغًا أصبحت أكثرَ نفاذيةً، وهم يرغبون -إن جاز التعبير- أن ينفذوا من خلال الصور

المادية إلى ما هو أبعد منها. وللسبب نفسه، فإن الألعاب الأغلى ثمنًا والأكثر مطابقة للواقع ليست هي ما تحظى بحب الأطفال.

إذا كانت تلك هي طريقة العديد في التعامل مع الصور فيجب علينا حالًا رفض الفكرة المتغطرسة التي ترى هذه الطريقة بالضرورة وعلى الدوام مبتذلة وسخيفة، قد تكون كذلك وقد لا تكون. هذه الأنشطة الشخصية التي تجعل من الصور سياقًا أو ظرفًا، قد تأتي بمستويات مختلفة. قد تكون السيدات الثلاث في لوحة تينتوريتو[20] لأحد هؤلاء المتفرجين مجرد أداة للتخيل الشهواني، إذ يستخدمها كمادة إباحية. وقد تكون لشخص آخر نقطة انطلاق له للتأمل في الميثولوجيا الإغريقية، التي -عبر حقِّها الخاص- تُعد ذات قيمة. من المحتمل أن تقود هذه العملية -بطريقتها الخاصة- لشيء بجودة الصورة نفسها. ربما ذلك ما حدث عندما نظر كيتس إلى جرة إغريقية[21]. إن كان كذلك، فإن استخدامه للمزهرية باهر، لكنه باهر على طريقته الخاصة وليس باهِرًا كتقدير للفن الخزفي. الاستخدامات المشابهة للصور متنوعة على نحو كبير، وهناك الكثير لنقوله حيال الكثير منها، ولكنَّ هناك شيئًا وحيدًا نستطيع قوله بثقة ضد جميعها بلا استثناء، وهو إنهم ليسوا في الأساس تقديرًا للصور.

يتطلب التقدير الحقيقي القيام بالعملية المعاكسة. إذْ يجِب علينا ألّا نُلقي بذاتيتنا على الصور ونجعلها عرباتٍ لها، بل لا بُدَّ أن نبدأ بقدر المستطاع بإبعاد أفكارنا المسبقة واهتماماتنا وارتباطاتنا جانبًا بشكل تام، فيجب علينا أن نُفسح مجالًا لمريخ

وزُهرة بوتيشيللي[22] أو الصلب لتشيمابو[23] عبر إفراغهم من دواخلنا. وبعد التفريغ، نقوم بالملء. لا بُدَّ أن نستخدم أعيننا، لا بُدَّ أن ننظر، ونستمر في النظر إلى أن نتيقن رؤية ما هنالك بالضبط. نجلس أمام الصورة لكي تقوم بعمل شيء لنا، وليس نحن من قد يقوم بفعل شيء بواسطتِها. أول مطلب يفرضه علينا أيُّ عمل فني هو الاستسلام. انظر، استمع، استقبل، وضع ذاتك جانبًا (لا فائدة من مساءلة إذا ما كان العمل الماثل أمامك يستحق مثل هذا الاستسلام، فلا يمكنك أن تكتشف ذلك قبل أن تستسلم له).

ليست أفكارنا فقط حيال المريخ والزهرة -مثلًا- ما يجب أن نضعه جانبًا، إذ سيترك ذلك مساحة فقط «لأفكار» بوتيشيللي بما تحمله الكلمة من معنى. ومِن ثَمَّ لن نتلقى سوى تلك العناصر التي ابتدعها بوتيشيللي بالطريقة ذاتها التي يقوم بها الشاعر. وبما أنه في نهاية الأمر رسام وليس شاعرًا، تكون العملية منقوصةً. ما يجب أن نتلقاه هو إبداعاته الصوَرية على وجه التحديد: والتي تخلِق التناغمَ المُعقَّدَ على كامل اللوحة بواسطة كتل وألوان وخطوط عدة.

يصعب التعبير عن هذا الفرق بشكل أفضل من قول إن العديد يستخدمون الفن في حين أن القلة يتلقّونه. يتصرف العديد في هذا السياق كمن يتكلم عندما ينبغي له أن ينصت، أو يعطي عندما ينبغي له أن يأخذ. لا أقصد بهذا أن المتفرج المصيب كسول، بل العملية التي يقوم بها عملية تخيلية أيضًا ولكنها منقادة. يبدو كسولًا في البداية لأنه يقوم بالتأكد من طلباته. فإن قرر، بعد فهمها تمامًا، أنها لا تستحق الاتباع، بمعنى آخر أنها صورة سيئة، يبتعد عنها تمامًا.

من خلال المثال السابق الذي يستخدم فيه المتفرج لوحة تينتوريتو كمادة إباحية، يتبين أن العمل الفني الجيد قد يُستخدم بطريقة خاطئة، لكن نادرا ما تنصاع هذه المعالجة بسهولة على أنها معالجة خاطئة. سوف يلتف مثل هذا المتفرج بسرور من تينتوريتو إلى كيرشنر[24] أو إلى صور فوتوغرافية إن لم يمنعه النفاق الثقافي أو الأخلاقي، فهي تحتوي على تفاهات أقل، وبها الكثير من المبالغة والقليل من التكلُّف.

ولكن العكس مستحيل في تصوُّري، لا يمكن الاستمتاع بصورة سيئة بهذا «التلقّي» المنضبط والكامل الذي يقوم به القلة مع الصور الجيدة. لقد اكتشفت ذلك مؤخرًا عندما كنت أنتظر عند محطة الباص بالقرب من سياج خشبي، ووجدت نفسي لدقيقة أو أكثر أبحلق في ملصَقٍ لصورة رجل وبنت يشربانِ البيرة في منزل عام. صورة لا تحتمل تلك المعالجة، أيًّا تكن المزايا التي بدت أنها تحملها الصورة للوهلة الأولى، بدأت تخبو مع كل ثانية من التركيز فيها. أصبحت الابتساماتُ تكشيراتٍ لتماثيل شمعية، والألوان -أو هكذا بدت لي- واقعية بشكل مقبول ولكنها لم تكن مبهجة بأيِّ شكلٍ من الأشكال، ولم يكن في تكوينها شيءٌ يسُرُّ العينَ. الملصق برمته بالإضافة إلى كونه «عن» شيءٍ ما، لم يكن مادة سارة، وهذا في اعتقادي ما يجب أن يحدث لكل صورة سيئة إذا ما تم فحصُها فعلًا.

في هذه الحالة، من غير الدقيق القول إنَّ الغالبية «تستمتع بالصور السيئة»، هم يستمتعون بالأفكار التي تقترحها الصور السيئة لهم. هم واقعًا لا يرون الصور كما هي؛ لو فعلوا ذلك لما

استطاعوا تحمُّلَها. هناك فكرة مفادها أن العمل السيئ لا يمكن أن يُستمتع به من قبل أي شخص. لا يحب الناس الصور السيئة لأن الوجوه فيها تبدو كتلك لدى الدُّمى وليس هناك حركية حقيقية في الخطوط التي يفترض بها أن تكون كذلك ولا حيوية أو جمال في التصميم بالمجمل، هذه الأخطاء مخفية بالنسبة لهم، كاختفاء الوجه الحقيقي للدبدوب بالنسبة للطفل واسع الخيال وديع القلب في أثناء انغماسه في اللعب، هو لم يعد يلاحظ أن العينين مجرد خرز.

إذا كانت الذائقة السيئة في الفن تعني تذوق ما هو سيئ في حد ذاته، فإني ما زلت محتاجًا إلى الاقتناع بوجود شيء من هذا القبيل. نحن نفترض وجود شيء كذلك لأننا في كل متعنا المعروفة نستخدم صفة «عاطفي»، إذا كُنا نقصد بذلك أن هذه المتع مرتبطة بأفعال يمكن أن نُطلق عليها «عواطف»، فإننا (بالرغم من اعتقادي بإمكانية وجود كلمة أفضل) لسنا مخطئين كثيرًا. أما إذا كنا نقصد أن هذه الأفعال جميعها متملقة ومترهلة وغير منطقية وسيئة الصيت فذلك أكثر مما نعرفه. التأثر بفكرة موت الراعي العجوز والمنعزل، والتأثر بإخلاص كلبه -الفكرة في ذاتها بمعزل عن الموضوع الحالي- ليس علامةً على الانحطاط بأي شكل من الأشكال، وإنما الاعتراض الوحيد على هذه الطريقة في الاستمتاع بالصور هو عدم قدرتك على تجاوز نفسك. لا تستطيع الصورة بهذا الاستخدام إلا أن تستخرج منك ما هو فيك سلفًا، وتمنعك من عبور حدود تلك المنطقة الجديدة التي أضافها الفن الصوَري في ذاته للعالم. في كل ما أرمي له، لا أجد إلا نفسي[25].

في الموسيقى، أعتقد أن أكثرنا -وربما جميعنا- بدأ حياته في صفوف العديد. كان حضورنا في كل عرض لكل عمل لأجل النغمة وحدها، لأجل إجمالي الصوت الذي يمكن تمثيله بواسطة التصفير أو الهمهمة. عندما يجري استيعاب ذلك الصوت الإجمالي فإن كل ما عداه غالبًا يصبح غير مسموع، ولا ننتبه كيف تعامل معه الملحن ولا كيف أخرج المؤدون تلك المعالجة. فيما يتعلق بالنغمة ذاتها فإنَّ هناك -كما أظن- نوعَيْنِ من الاستجابة.

الأولى والأكثر وضوحًا هي استجابة جماعية ومتناسقة، يود الفرد فيه أن «ينضم»، أن يغني، أن يهمهم، أن يضبط النغم، أن يُمايل جسده بشكل إيقاعي. جميعنا يعرف تمامًا كيف يشعر وينغمس العديد في هذا الاندفاع.

ثانيًا، هناك استجابة عاطفية، حيث نصبح بطوليين أو كئيبين أو مرحين عندما تبدو النغمة أنها تدعونا، وهناك أسباب لهذه الكلمة الحذرة «تبدو». أخبرَني بعضُ الأصوليين الموسيقيين أن ملاءمة بعض الأجواء لبعض المشاعر هو مجرَّد وهم، ويتناقص بالتأكيد مع كل تقدم في الفهم الحقيقي للموسيقى. وتلك الملاءمة ليست عالميةً بأيِّ حالٍ من الأحوال، بل حتى في أوروبا الشرقية فإن مفاتيح البُعد الصغير لا تملك التأثير ذاته عند أكثر الإنجليزيين. فعندما استمعت إلى أغنية حرب إنجليزية زولوية(26) بدت لي حزينةً ووديعةً جدًّا مثل تهويدة أكثر منها أغنية تُقدِّم محاربي الزولو المتعطِّشين للدماء. كذلك تُملَى علينا مثل هذه الاستجابات

العاطفية أحيانًا عبر العناوين التوهيمية المكتوبة والملحقة ببعض التراكيب الموسيقية كما تُمليها علينا الموسيقى ذاتها.

عندما يُستثار التفاعل بشكل جيد فإن التخيُّل يولَد معه، وتبرُز الأفكار القاتمة لأحزان لا تُطاق، أو مجونٌ فاقع، أو ميادين قتال. هذا هو ما نستمتع به على نحو متزايد. وتتلاشى النغمة ذاتها عن السمع، فضلًا على استخدام المؤلف الموسيقي لها، وجودة الأداء. فيما يخص آلة مزمار القربة، فأنا لا أزال في هذه الحالة، إذ لا أستطيع التفريق بين قطعة وأخرى ولا بين العازف الجيد من السيئ؛ كلها مجرد مزامير بالنسبة لي، وكلها مُسكِرة ومفطرة للقلب، ومعربدة بشكل متساوٍ. هكذا كان رد فعل بوزويل[27] على كل أنواع الموسيقى. «أخبرته أنها في كثير من الأحيان تؤثر فيّ إلى حد تهيج فيه أعصابي بشكل مؤلم، وتخلق في ذهني شعورًا بديلًا من الكآبة المثيرة للشفقة، ما يجعلني مستعدًّا لسكب الدموع وبإصرار جسور، لذلك كنت أميل إلى الاندفاع إلى أعنف جزء في المعركة». سأتذكر رد جونسون دائمًا: «سيدي، لا ينبغي أن أسمع ذلك أبدًا إنْ كان سيجعلني أظهر بهذه الحماقة».

كان علينا أن نُذكّر أنفسنا أن الاستخدام الشائع للصور، على الرغم من أنه ليس تقديرًا للصور كما هي بالفعل، يجب ألا يكون -على الرغم من أنه غالبًا كذلك- تافهًا ومُنحطًّا في حد ذاته. وبالكاد نحتاج إلى تذكير مماثل فيما يتعلق بالاستخدام الشائع للموسيقى. إنَّ الإدانة الجماعية لهذه الاستجابة الطبيعية أو العاطفية أمرٌ غيرُ وارد، أمرٌ لا يمكن الحدوث إلا عبر مواجهة الجنس البشري بالكامل.

أن تُغنّي أو ترقص حول عازف كمان في محفل (وهي الاستجابة الطبيعية والاجتماعية) لهو تَصرُّفٌ سليم بالفعل. أن تجعل «دمعة الملح تنزلق من عينك» هو ليس بالأمر الأحمق أو المخزي. ولا تُعَدُّ أيٌّ من الاستجابتين مخصوصة لغير الموسيقيين. بل حتى المتخصص قد يُضبط في أثناء صفيره أو همهمته؛ يستجيبون هم أيضا أو بعضهم للمشاعر التي تقترحها الموسيقى.

لكنهم لا يهمهمون أو يصفرون في أثناء الاستماع إلى الموسيقى، وإنما فقط كاستذكار للماضي مثلما نقتبس عباراتنا وأبياتنا المفضلة لأنفسنا. والأثر العاطفي المباشر لهذه القطعة أو تلك هو ذو أهمية ضئيلة جدًّا. عندما يستوعبون بُنية العمل بأكمله، وبعد تلقي ابتداع الملحن (الحسي والفكري في آن واحد) في خيالهم السمعي، قد تكون لديهم عاطفة حول ذلك، عاطفة من نوع مختلف وباتجاه نوع مختلف من الأشياء، شيء مشبع بالذكاء. ومع ذلك، هي عاطفة أكثر حساسيةً منها في الاستخدام الشائع، وأكثر ارتباطًا بالأذن. ينصتون بوعي كامل للأصوات التي تصدر بالفعل. ولكن في الموسيقى كما في الصور، يختار الغالبية مجموعة أو خلاصة، وينتقون العناصر التي يستطيعون استخدامها ويتجاهلون البقية. كما أن المطلب الأول للصور هو «النظر»، فإن المطلب الأول للموسيقى هو «الاستماع». قد يبدأ المُلحِّن بإعطاء «نغمة» يمكنك تصفيرها، لكن السؤال ليس ما إذا كنت تحب هذا اللحن بشكل خاص. انتظر، اصغَ، راقب ما سيفعل بها.

ومع ذلك، أجد صعوبة في الموسيقى لا أجدها في الصور. لا أستطيع مهما حاولت أن أتخلص من الشعور بأن المظاهر البسيطة بصرف النظر عما يتم استخدامها فيه، وبعيدًا عن طريقة تطبيقها، في جوهرها تافهة وقبيحة. تتبادر إلى الذهن بعض الأغاني والأناشيد الشائعة. إن كان إحساسي مبرّرًا، فسيتبع ذلك إمكانيةُ وجود ذوق سيئ في الموسيقى على نحو إيجابي، تلذذٌ بالسوء بما هو سوء، ولكن قد يعني ذلك أنني لست موسيقيًا بما يكفي، وربما الدعوة العاطفية إلى التباهي المبتذل أو التباكي المثير للشفقة التي تقدمها بعض الأجواء الموسيقية تقهرني بشكل كبير لدرجة انعدام قدرتي على سماعها كأنماط محايدة، يُمكن أن نصنع منها شيئًا جيدًا. أترك الأمر للموسيقيين الحقيقيين ليقرروا ما إذا لم يكن هناك لحن بغيض لدرجة أنَّ أيَّ مُلحِّن عظيم قد يفشل في جعله عنصرًا في سيمفونية جيدة.

لِحُسن الحظ يمكن ترك السؤال دون إجابة. بشكل عام، التشابُه بين الاستخدام الشائع للموسيقى والصور كبيرٌ بما يكفي، فكلاهما يرتكز على «الاستخدام» عوض «التلقي»، وكلاهما يندفع للقيام بأشياء بواسطة العمل الفني بدل انتظاره للتأثير عليهم. نتيجة لذلك، يتم تجاهُل قدرٍ كبير من الأشياء المرئية حقًّا على اللوحة أو المسموعة في الأداء، يتم تجاهلها بسبب عدم القدرة على «استخدامها»، وإن لم يحتوِ العمل على ما يمكن استخدامه –وإن لم يكن هناك ألحان أخاذة في السيمفونية، وإن كانت الصورة من أشياء لا يهتم لها الغالبية- فإن العمل يُرفض بالكلية. لا يجب أن

يكون أيٌّ من الاستخدامين مستهجنًا في ذاته، لكنَّ كلهما يضع المتلقي خارج التجربة الكاملة لتلقي الفنون المعنية هنا.

في كلا الحقلين الفنيين، عندما يبدأ الشباب للتو في الانتقال من صفوف العديد إلى فئة القلة، قد تحدث أخطاء سخيفة ولكن لحسن الحظ عابرة. الشاب الذي اكتشف مؤخرًا أن في الموسيقى متعةً أكثر دوامًا من الألحان الجذابة، قد يمرُّ بمرحلة تجعله يزدري مثل هذه النغمة بمجرد حدوثها في أي عمل باعتباره «رخيصًا». وشاب آخر في المرحلة ذاتها قد يزدري أيَّ صورةٍ عاطفية تشكّل نداء إلى المشاعر الطبيعية لعقل الانسان. يبدو الأمر كما لو أنك اكتشفت ذات مرة أنَّ هناك أشياءَ أخرى يجب أن تُطلب من المنزل غير الراحة، ثم تستنتج بعد ذلك أنه لا يوجد منزل مريح يمكن أن يكون ذا «هندسة معمارية جيدة».

أسلفت أن هذا الخطأ عابر، قصدت أنه عابر للمحبين الحقيقيين للموسيقى والرسم، أما بالنسبة إلى الساعين إلى مكانة أو مناصري الثقافة، فهذا الخطأ في بعض الأحيان يصبح مستقِرًا.

4

قراءة غير الأدبي

يمكننا بسهولة أن نقارن التقديرَ المُوسيقيَّ الخالِص للسمفونية مع تقدير المستمعين الذين تُمثِّل السمفونيةُ لهم بشكلٍ رئيسٍ أو فقط نقطةَ البداية للأشياء غير المسموعة (وبالتالي غير الموسيقية) مثل المشاعر والصور المرئية. ولكنْ لا يُمكن أن يكون هناك، بالمعنى نفسه، تقدير أدبي بحت للأدب. كل قطعة أدبية هي سلسلة من الكلمات، والأصوات (أو ما يعادلها صوريًّا) هي كلمات لأنها على وجه التحديد تحمل التفكير إلى ما هو أبعد منها، هذا ما تعنيه مفردة «كلمة». أن تُساق ذهنيًّا عبر الأصوات الموسيقية وما وراءها إلى شيء غير مسموع وغير موسيقي، ربما تكون الطريقة الخاطئة في التعامل مع الموسيقى. لكن وبشكل مشابه، أن تساق عبر الكلمات وما خلفها إلى شيء غير لفظي وغير أدبي ليس بالطريقة الخاطئة في القراءة، تلك ببساطة هي القراءة، وإلا ينبغي أن نقول إننا نمارس القراءة عندما ندع أعيننا تنتقل عبر صفحات كتاب بلغة غير مفهومة، وأنه ينبغي أن نكون قادرين على قراءة الشعراء الفرنسيين دون تعلُّم الفرنسية. تتطلب النوتة الأولى من السمفونية الانتباه إلى لا شيء سوى نفسها. وتوجِّه أولُ كلمة في الإلياذة عقولَنا إلى الغضب، شيء نحن ندركه خارج القصيدة وخارج الأدب كليًّا.

لست أحاول هنا الحكم مسبقًا في القضية بين من يقولون، ومن ينكرون، أن «القصيدة يجب ألا تعني بل أن تكون». أيًا يكن صحيحًا بالنسبة للقصيدة، فمن الواضح تمامًا أن الكلمات فيها يجب أن تحمل معنًى. الكلمة التي «تكون» ولا «تعني»، لا يمكن أن تكون كلمة. وهذا أيضًا ينطبق حتى على الهراء الشعري. بوجوم(28) في سياقها ليست مجرد جعجعة. لو ظننا مقولة جيرترود شتاين «الوردة هي الوردة» هي «نشأت هي نشأت»، لكان ذلك مختلفًا(29).

كل فن هو نفسه وليس فنًا آخر، لذلك يجب أن يكون لكل مبدأ عام نتوصل إليه طريقة خاصة للتطبيق على كل من الفنون. يتمثل اهتمامنا التالي في اكتشاف الطريقة المناسبة في القراءة التي ينطبق عليها تمييزنا بين الاستخدام والتلقي. ما الشيء، لدى القارئ غير الأدبي، المناظر للتركيز الحصري على النغمة البارزة لدى المستمع غير الموسيقي واستعماله لتلك النغمة؟ دليلنا هو سلوك مثل هؤلاء القراء، ويبدو لي أن لهم خمسَ خصائص.

1. يستحيل أن يقرؤوا -دون إجبار- شيئًا ليس سرديًا. ولا أقصد أنهم جميعا يقرؤون الروايات. الأكثر ابتعادًا عن الأدبية من بين الجميع هو القارئ الملتزم بـ«الحدث»، حيث يقرأ يوميًا وبتلذُّذٍ دؤوب كيف في مكان لم يره من قبل، وضمن ظروف لم تصبح واضحة قط، أن شخصًا لا يعرفه قد تزوَّجَ أو أنقذَ أو سرَقَ أو اغتَصَبَ أو قَتَلَ شَخصًا آخر لا يعرفه أيضًا. لكن هذا لا يُحدث فرقًا جوهريًا بينه وبين الطبقة التي تليها، أولئك الذين يقرؤون أدنى أنواع الروايات، ويرغبون في قراءة النوع ذاته من الأحداث. الفرق هو، كما في

شخصية شكسبير «موبسا»[30]، أنهم يريدون التأكد من حقيقية الأحداث، ذلك لأنهم غير أدبيين للغاية لدرجة أنهم لا يستطيعون التفكير في الابتداع على أنه نشاط مشروع، أو حتى نشاط محتمل. (يشير تاريخ النقد أن الأمر استغرق قرونًا لجعل أوروبا ككل تتجاوز هذا المنحدر).

2. لا ينصتون، ويقرؤون بالعين فقط. إن أفظع تنافر للنغمات وأفضل عينات الإيقاع واللحن الصوتي، متطابقة بالنسبة لهم. ونستطيع عبر هذا أن نكتشف أن بعض ذوي التأهيل التعليمي العالي هم من غير الأدبيين، إذ يكتبون «العلاقة بين المكننة والتأميم»[31] دون أن يحرك فهم ذلك ساكنًا.

3. ليس فقط فيما يتعلق بالأذن ولكن أيضًا في كل الأمور الأخرى، فهم إما غير مدركين تمامًا للأسلوب، وإمّا أنهم يفضلون الكتب التي ينبغي أن نعتقد أنها كُتبت بشكل سيئ. قَدِّم لطفل غير أدبي في الثانية عشرة من العمر (ليس كل الأطفال في الثانية عشرة من العمر غير أدبيين) **جزيرة الكنز** عِوضَ رواية حول الفتوّات والقراصنة، التي هي حصته المعتادة من القراءة، أو قدِّم رواية ويلز **أول رجالٍ على سطح القمر** إلى قارئ روايات الخيال العلمي المصغرة، ستصاب على الأرجح بخيبة أمل. أنت تقدم لهم -على ما يبدو- نوع المادة التي يريدونها ولكن أفضل بكثير: الأوصاف التي تصف حقًّا، والحوار الذي يمكن أن ينتج بعضَ الإيهام، والشخصيات التي يمكن للمرء أن يتخيّلها بوضوح. لكنهم سيقلبون صفحاته وسيضعون الكتاب جانبًا في الحال؛ شيء ما فيه نفّرهم منه.

4. يستمتعون بالروايات التي تم تقليل العنصر اللفظي فيها إلى الحد الأدنى، كالقصص التي تُروى عن طريق الصور (كوميك) أو الأفلام ذات الحوارات الأقل.

5. يطلبون سردًا سريعَ الحركة، يجب أن يحدث شيء ما على الدوام. وكلمات الإدانة المفضلة لديهم هي رواية «بطيئة»، و«مطنبة» وما شابه.

ليس من الصعب أن نلاحظ المصدر المشترَك لهذه الخصائص. فكما يرغب المستمع غير الموسيقي إلى اللحن وحده، كذلك يرغب القارئ غير الأدبي إلى الحدث وحده. يتجاهل الأول تقريبًا كل الأصوات الصادرة حقًّا عن الأوركسترا، ويرغب في همهمة اللحن. ويتجاهل الآخر تقريبا كل ما تفعله الكلمات أمامه، ويرغب في معرفة الحدث التالي.

يقرأ فقط الأعمال السردية لأنها الوحيدة التي يتواجد فيها الحدث، هو أصم فيما يخص الجانب السمعي عندما يقرأ لأن الإيقاع واللحن لا يساعدانه في اكتشاف مَن تزوَّجَ (أنقذَ أو سرقَ أو اغتصبَ أو قتلَ) مَن. يُحبُّ الروايات المصوَّرة والأفلام شبه الخالية من الكلمات لأن ليس فيها ما يقف بينه وبين الحدث، ويحب السرعة أيضًا لأن القصة السريعة ليست إلا أحداثًا.

تحتاج تفضيلاته فيما يتعلق بالأسلوب إلى المزيد من النظر. يبدو أننا نتناول هنا حُبَّ السوء لذاته، حب السوء لأنه سيِّئ، لكنني لا أظن ذلك.

إنَّ حُكمَنا على أسلوب فردٍ ما، كلمةً بكلمةٍ وعبارةً تُلو أخرى، يبدو لنا لحظيًّا؛ ولكن واقعًا يجب أن يكون حكمُنا دائمًا لاحقًا لتأثير الكلمات والعبارات علينا، مهما كانت المدة بينهما متناهية الصغر. عندما نقرأ «الظل المتقلب»[32] لميلتون، نجد أنفسنا نتخيل توزيعًا معينًا للأضواء والظلال بإشراق استثنائي بحيوية وسهولة ومتعة، وعليه نستنتج أن «الظل المتقلب» نصٌّ جيّد. النتيجة تُؤكِّد امتيازَ الوسائل. ووضوح الجسم وصفاؤه يؤكدانِ أن العدسة التي التقطتْه جيدة. أو عندما نقرأ تلك القطعة في رواية غاي مانرينغ[33] حيث ينظر البطل نحو السماء ويرى الكواكب «تتدحرج» في «مدارها الضوئي السائل». صورة الكواكب تتدحرج بشكل جلي أو كذلك هي صورة المدارات، هو أمر بسيط لدرجة أننا لا نحاول حتى تكوينه. حتى لو كانت المدارات خطأً فادحًا بالنسبة لـ«الأجرام السماوية» فإننا لا نتوصل إلى نتائج أفضل، لأن الكواكب للعين المجردة ليست أجرامًا سماوية ولا حتى أقراصًا، ليس أمامنا سوى التخبط، وعليه نقول إنَّ سكوت كان يكتب بشكل سيئ، هذه عدسة سيئة لأننا لا نستطيع الرؤية من خلالها. تستقبل بشكل مشابه أذننا الداخلية من كل جملة نقرؤها الرضا أو العكس. بناء على قوة هذه التجربة، نُقرِّر إذا ما كان إيقاع المؤلف جيدًا أو سيئًا.

سيكون مُلاحَظًا أن التجارب التي نبني عليها أحكامنا ترتكز على أخذ الكلمات بشكلٍ جدّي. ما لم ننتبه بشكل كامل إلى كلِّ من الصوت والإحساس، ما لم نجعل أنفسنا مستعدين للتلقي بإذعان، للتصوُّر والتخيُّل والشعور كما تطلبه منا الكلمات، فإننا لن نمتلك هذه التجارب. ما لم تحاول بجد أن تنظر عبر العدسة،

فلن تستطيع أن تكتشف ما إذا كانت التجربة جيدة أو سيئة. لا يمكننا أن نعرف أبدًا إذا ما كان نصٌ ما سيئًا حتى نبدأ بمحاولة قراءته على أنه نصٌ جيّدٌ ومن ثم ينتهي بنا الأمر باكتشاف أننا كنا نُقدِم للمؤلِّف مديحًا غير مستحق. أما غير الأدبي فإنه لا ينوي أبدًا إعطاء الكلمات انتباهًا أكثر مما يطلبه استخراج الحدث. إن أكثر ما تقدمه الكتابة الجيدة وتفشل فيه الكتابة السيئة هي أشياء لا يريدها وليس لها فائدة عنده.

هذا يُفسِّر السبب وراء عدم تقديره للنص الجيد، ولكن أيضًا يُفسِّر تفضيله للنص السيّئ. في القصص المصورة، الرسومات المتقنة ليست فقط غير مطلوبة وإنما معيقة، إذ إنَّ كل شخص وشيء سيكون ملاحَظًا بشكل مباشر وعفوي. الرسومات ليست موجودة لتستحوذ على الانتباه بشكل كامل، وإنما لتُفهم كعبارات، هي أقل من الرسومات الهيروغليفية بدرجة بسيطة. والكلمات للقارئ غير الأدبي في الدرجة ذاتها تقريبًا. الابتذال الشديد لبعض المظاهر والمشاعر (قد تكون المشاعر أحيانًا جزءًا من الحدث) هي الأفضل بالنسبة له لأنها الأسهل التقاطًا. جملة «نشف دمي» هي الصورة الهيروغليفية للخوف. أيُّ محاولة قد يقوم بها أي كاتب عظيم لجعل هذا الخوف ملموسًا في خصوصيته الكاملة، هي غصّة مضاعفة للقارئ غير الأدبي، لأنها تقدم له ما لا يريده وتقدمه بشريطة أن يعطي الكلمات جزءًا ودرجةً من انتباه لا ينوي أن يُقدّمه، كأنها تحاول أن تبيعه سلعةً لا يملك أيَّ استخدامٍ لها مقابل مبلغ لا يرغب في دفعه.

قد يسيء إليه النص الجيد من خلال كونه إمّا مستفيضًا لغرضه هو وإمّا ممتلئًا جدًا. إنَّ مشهدًا لغابةٍ من تأليف لورانس[34] أو مشهدَ وادٍ جبليّ لراسكن[35] يُعطيه أكثر بكثير مما يعرف كيف يتعامل معه. في المقابل، سيكون ساخطًا على تعبير مالوري[36] التالي: «لقد وصل سلفًا إلى قلعة فاخرة وجميلة وكان هناك باب خلفي مفتوح باتجاه البحر، وكان مفتوحًا دون حراسة، باستثناء أسديْنِ منَعا الدخول، والقمر أشرق جليًّا»[37]. كما أنه لن يكون راضيًا عن عبارة «كنتُ خائفًا للغاية» بدلًا من «نشف دمي». بالنسبة لمخيلة القارئ الجيد، غالبًا ما تكون مثل هذه العبارات المكونة من الحقائق المجردة هي الأفضل تعبيرًا على الإطلاق، لكن عبارة «يشع القمر بجلاء» ليست كافية لغير الأدبي، هم يفضلون إخبارهم أن القلعة «غُمرت في فيضان من ضوء القمر الفضي»، ويعود جزءٌ من ذلك إلى أن انتباههم إلى الكلمات التي يقرؤونها غير كافٍ، حيث يجب على كل شيء أن يكون بارزًا أو «مسرودًا» وإلا بالكاد يمكن ملاحظته. بل أكثر من ذلك، هم يريدون الصور الهيروغليفية، شيئًا من شأنه أن يطلق ردود أفعالهم النمطية تجاه ضوء القمر (ضوء القمر -بكل تأكيد- كشيء في الكتب والأغنيات والأفلام، أعتقد أن ذكرياتهم حول العالم الحقيقي معطّلة في أثناء القراءة). ومن ثم فإن طريقتهم في القراءة معيبة ومتناقضة بشكل مضاعف. إنهم يفتقرون إلى الخيال اليقظ والمنقاد الذي-يمكّنهم من الاستفادة من الوصف المكتمل والدقيق للمشاهد أو المشاعر. في المقابل، يفتقرون إلى الخيال الخصب الذي يُبنى (في لحظة) على الحقائق المجردة. لذلك فإنَّ ما يطلبونه هو نصٌّ يدّعي الوصف والتحليل،

نصٌّ لا يجب قراءته بعناية ولكنه يكفي لإعطائهم الشعور بأنَّ الحدث لا يحدث في فراغ، يحتاجون إلى بعض الإشارات الغامضة إلى الأشجار والظل والعشب، أو بعض التلميح إلى الفلّين المفرقِع، وطاولات المآدب التي تئن. لهذا الغرض فإنّه كلما كثرت العبارات المبتذلة كان أفضل. فهذه المقاطع بالنسبة لهم هي القماش الخلفي لمعظم رواد المسرح، إذ لا أحد يلقي لها انتباهًا حقيقيًّا لكن الجميع سيلاحظ اختفاءها إن لم تكن موجودة. لذلك يُزعِج النصُّ الجيّد بطريقةٍ أو بأخرى القارئَ غيرَ الأدبيّ على الدوام. عندما يقودك كاتبٌ جيد إلى حديقة، فإنه إما يمنحك انطباعًا دقيقًا عن تلك الحديقة المحددة في تلك اللحظة بالذات -لا يلزم للنص أن يكون طويلًا، فالانتقاء هو المهم- وإمّا يقول ببساطة: «لقد كان في الحديقة، وفي وقت مبكر». لن يكون غير الأدبي راضيًا عن كلا النصين، سيصف الأول بـ«الحشو» وسيتمنى أن يقوم المؤلف «بقطع الثرثرة والوصول إلى الزبدة»، وسيمقت النص الثاني لفراغه، فلا يمكن لخيالهم أن يتنفس فيه.

بعد أنْ قُلنا إنّ انتباه القارئ غير الأدبي قليلٌ جدًّا ليستخدم الكلمات بالكامل، يجب أن نلاحظ أنَّ هناك نوعًا آخر من القراء الذين ينتبهون للكلمات بشكل كبير جدًّا وبطريقة خاطئة، أنا أفكر فيمن أسميهم «المفرطين في الموضة». عندما يلتقطون كتابًا، يقوم هؤلاء بالتركيز على ما يسمونه بـ«أسلوب» الكتاب أو «إنجليزيته»، هم يحكمون عليه لا من خلال إيقاعه ولا من خلال قدرته على التواصل مع القارئ، وإنما من خلال توافقه مع بعض القواعد التعسفية. طريقة قراءتهم هي تصيُّدٌ دائم للاستخدامات الأمريكية

والفرنسية داخل النص، والمصدر المنفصل والجمل التي تنتهي بحروف الجر، لا يستفسرون إذا ما كانت هذه الأمركة والفرنسة المعنية تزيد أو تضعف التعبير في لغتنا، لا يعنيهم بتاتًا أن أفضل المتحدثين بالإنجليزية والكاتبين بها ينهون جملهم بحروف الجر لأكثر من ألف عام، هم مليؤون بالكراهيات التعسفية لبعض الكلمات. قد يكون أحدهم من النوع الذي يقول «لطالما كرهت هذه الكلمة»، بينما يقول آخر «هذه الكلمة تجعلني دائمًا أفكر في كذا وكذا»، هذا شائعٌ جدًّا، وهذا نادرٌ جدًّا. هؤلاء الأشخاص هم من بين جميع الناس الأقل تأهيلًا ليكون لديهم أي رأي حول أسلوب ما على الإطلاق، لأن الاختبارين الوحيدين الملائمين حقًّا -والدرجة التي يكونان فيها (كما سيقول درايدن[38]) «سابرين وهامين»- هما الاختبارانِ اللذان لا يطبقونهما هؤلاء مطلقًا. إنهم يحكمون على الأداة بأي شيء عدا قدرتها على القيام بالعمل الذي صُنعت من أجله، ويتعاملون مع اللغة على أنها شيء «موجود» ولكنه لا «يعني»، ينتقدون العدسة بالنظر إليها لا بالنظر عبرها. غالبًا ما قيل إن القانون المتعلق بالفحش الأدبي يُفعّل بشكل حصري تقريبًا ضد كلمات معينة، وإن الكتب محظورة كذلك ليس بسبب توجهها، ولكن بسبب مفرداتها، وبسبب إمكانية الكاتب أن يدير بحرية أقوى المؤثرات الجنسية لجمهوره، بشرط أن يكون لديه المهارة -وأيّ كاتب كُفء لا يمتلك ذلك؟- في تجنب المقاطع المحرمة. معايير ما أسميتهم بالمفرطين في الموضة -ولو لأسباب مختلفة- تخص بدرجة كبيرة «الماركة» بقدر ما تخص القوانين التعسفية. وبالطريقة ذاتها، إذا كنا قد قلنا إن الغالبية هم من غير الأدبيين، فإن هذا القارئ هو

ضد الأدبية، إنه يخلق في أذهان غير الأدبيين (الذين غالبًا ما عانوا تحت حكمه في المدرسة) كراهية لكلمة الأسلوب وارتياب عميق في كل كتاب يقال إنه مكتوب بشكل ممتاز، ولو كان الأسلوب هو ما يقدّره المفرطون في الموضة لكان هذا الكره والارتياب صحيحًا.

ينتقي غير الموسيقيين -كما أسلفت- اللحنَ البارز ويستخدمونه في الهمهمة والتصفير، وإرسال أنفسهم إلى أحلام يقظة عاطفية وخيالية. والألحان التي يفضلونها هي بالطبع تلك التي تُفسِح المجال لمثل هذه الاستخدامات بسهولة. ينتقي غير الأدبي وبشكل مشابه الحدث (ماذا حدث؟)، وتتماشى أنواع الأحداث التي يفضلونها مع الاستخدامات التي يستخدمونها.

نستطيع أن نميز ثلاثة أنواع رئيسة. إنهم يحبون ما يطلقون عليه «مثير»، والأخطار الوشيكة والهروب بفارق شعرة من الزمن. تكمُن المتعة في الإنهاء المستمر والاسترخاء من القلق (الغَيري). يبرز وجود المقامرين في القلق الحقيقي الذي يمنح المتعة للكثير من الناس، أو على الأقل هو عنصر ضروري في مجمل المتعة الحاصلة. كما تبين مسلسلات الهرج والمرج وما شابهها أن أحاسيس الخوف عند فصلها عن الاقتناع بالخطر الحقيقي تكون ممتعة. ولذلك تبحث الأرواح الأكثر صلابةً عن خطر وخوف حقيقيين من أجل المتعة، أخبرني أحد متسلقي الجبال ذات مرة أن «التسلق ليس ممتعًا إلا حين تكون هناك لحظة واحدة تقسم فيها أنك إذا نزلت وأنت على قيد الحياة فلن تصعد جبلًا مرة أخرى». ليس هناك غموض يتعلق برغبة غير الأدبي في الإثارة، كلنا نتشارك في ذلك، كلنا يحب أن يشاهد سباقًا متقاربًا.

ثانيًا، يحبون أن يُثار فضول الاستطلاع لديهم، ويُمد، ويفور، ثم أخيرًا يُقنع ويُرضى. ولذلك للقصص التي تحوي غموضًا شعبية كبيرة. هذه المتعة عالمية ولا تحتاج إلى تفسير، وهي تشكل جزءًا كبيرًا من سعادة الفيلسوف والعالم والباحث، وكذلك النمام.

ثالثًا، يحبون القصص التي تمكّنهم -بشكل غير مباشر ومن خلال الشخصيات- من المشاركة في المتعة أو السعادة، وتأتي هذه على عدة أنواع، قد تكون قصصَ حُبٍ، وقد تكون إما شهوانية وإباحية وإما عاطفية وتثقيفية، قد تكون قصصَ نجاحٍ، وقد تكون قصصًا عن حياة راقية، أو ببساطة عن حياة ثرية وفاخرة. من الأفضل لنا ألا نفترض المُتعَ المختلفة في أيٍ من هذه الأنواع كبدائل للمتع الحقيقية. فليس فقط النساء العاديات وغير المحبوبات هن من يقرأن قصص الحب؛ وكل من يقرأ قصص النجاح ليسوا أنفسهم فاشلين. لذلك أميّز بين الأنواع لغرض التوضيح. الكتب الفعلية في معظم الأحيان لا تنتمي بالكامل بل أغلبها إلى واحد أو آخر من هذه الأنواع. عادة ما يكون في قصص الإثارة والغموض «اهتمامٌ بالحب» وغالبا بشكلٍ مُبتذَلٍ. لا بُدَّ أن يكون لقصة الحب أو القصيدة أو الحياة الراقية شيءٌ من التشويق والقلق، بغض النظر عن مستوى تفاهتها.

لنكن واضحين تمامًا، إن غير الأدبيين هم كذلك ليس لأنهم يستمتعون بالقصص بهذه الطرق، ولكن لأنهم لا يستمتعون بها بأي طريقة أخرى. ليس ما يملكه غير الأدبيين وإنما ما ينقصُهم هو ما يفصلهم عن كمال التجربة الأدبية، كان يجب عليهم فعل هذه الأشياء وعدم ترك الأشياء الأخرى. جميع هذه المتع يتشاركها

القراء الجيدون الذين يقرؤون الكتب الجيدة. إذ نحبس أنفاسنا بقلق بينما يتلمس الصقاليب الكبش الذي يحمل أوديسيوس[39]، بينما نتساءل كيف سيكون رد فعل فايدرا (وهيبوليتوس) على عودة ثيسيوس غير المتوقعة[40]، أو كيف سيؤثر عار عائلة بينيت على حب دارسي لإليزابيث[41]. فضولنا يُستثار بشدة عند الجزء الأول من **اعترافات العاصي المبررة**[42] أو عند تغير سلوك الجنرال تيلني[43]. نتوق لاكتشاف المتبرع المجهول لبيب في **الآمال العظيمة**[44]. في قصيدة سبنسر، وفي مقطع «منزل بوسيران» يثير كل مقطع موسيقي فضولنا[45].

أما بالنسبة للمتعة الغيرية بالسعادة المتخيلة، فإن مجرد وجود القصة الريفية يمنحها مكانة محترمة في الأدب. وفي مواطن أخرى أيضًا، على الرغم من أننا لا نطالب بنهاية سعيدة لكل قصة، ولكن عندما تحدث مثل هذه النهاية وتكون متسقة ومنفذة بشكل جيد، فإننا بالتأكيد نستمتع بسعادة الشخصيات. بل نحن على استعداد للاستمتاع بشكلٍ غَيريٍّ بتحقيق رغبات مستحيلة تمامًا، كما هو الحال في مشهد التمثال من **حكاية الشتاء**. أيُّ أمنية مستحيلة كالرغبة في أن يعيش الأموات مرة أخرى الذين كنا قساة وظالمين عليهم، ويغفروا لنا، و«يعود كل شيء كما كان»؟ أولئك الذين يسعون فقط إلى السعادة الغيرية في قراءتهم هم غير أدبيين؛ لكن أولئك الذين يتظاهرون بأنها لا يمكن أن تكون عنصرًا في القراءة الجيدة مخطئون.

5

حول الأسطورة

قبل أن نذهب إلى أبعد من ذلك، يجب أن أتوقف جانبًا لإزالة سوء الفهم الذي ربما يكون الفصل الأخير قد دعا إليه.

لنقارن ما يلي:

1.كان هناك رجلٌ يُغنّي ويعزف القيثارة بشكلٍ ممتازٍ حتى إنَّ الوحوش والأشجار تجمهرت من حوله لتستمع له، ولما ماتت زوجته نزل حيًّا إلى أرض الأموات وعزف الموسيقى أمام ملك الموتى حتى شعر بالإشفاق وأعاد له زوجته، شريطة أن يخرجها من تلك الأرض دون أن يلتفت خلفه لرؤيتها ولو لمرة واحدة حتى يصلوا إلى النور، لكن عندما اقتربا من الخروج، وقبل الأوان بلحظة، نظر الرجل إلى الوراء، واختفت منه إلى الأبد.

2. «كان هناك رجلٌ بقي بعيدًا عن موطنه لسنوات عدة، لأن بوسيدون(46) كان يترصده، وكان عشاق زوجته طوال ذلك الوقت يهدرون ممتلكاته ويتآمرون على ابنه. لكنه مع الكثير من المشقة عاد إلى المنزل، وعرّف عن نفسه لعدد قليل من الناس وأنقذ حياته وقتل أعداءه». (هذا هو ملخص أرسطو عن الأوديسة في كتابه فن الشعر 1455).

3. لنفترض ملخصًا -لأنني قطعا لن أكتب ذلك- بالدرجة نفسها عن قلاع بارتشيستر أو مدل مارش أو دار الغرور أو أعمال أقصر بكثير مثل قصيدة ووردزورث، مايكل، أو عمل كونستانت، آدولف، أو دورة اللولب[47].

النص الأول، على الرغم من كونه ملخّصًا مجردًا، تمت صياغته في الكلمات الأولى التي تأتي في متناول اليد، أعتقد أنه سيكوّن انطباعًا قويًا لدى أي شخص ذي حساسية إذا التقى بهذه القصة لأول مرة. أما النص الثاني، فلا يقترب لأن يكون نصًّا مُرضيًا، ونستطيع أن نرى إمكانية كتابة قصة جيدة من هذه الحبكة ولكن الملخص ليس قصة جيدة في نفسه. أما بالنسبة للنص الثالث، وهو الملخص الذي لم أكتبه، فإننا نرى على الفور أنه سيكون بلا قيمة تمامًا، ليس فقط عديم القيمة كتمثيل للكتاب المقصود، ولكن لا قيمة له في حد ذاته؛ وممل بشكل لا يحتمل، وغير قابل للقراءة.

هناك إذن نوع خاص من القصص ذو قيمة في حد ذاته -قيمة مستقلة عن تجسُّدِها في أيِّ عمل أدبي- قصة أورفيوس[48] في حد ذاتها تضرب وتضرب عميقًا فينا. وحقيقة أن فيرجيل[49] وآخرين نظموها في شعر جيد ليس له علاقة بالموضوع. التفكير في الأمر والتأثر به لا يعني بالضرورة التفكير في هؤلاء الشعراء أو التأثر بهم. صحيح أن قصة مثل هذه يصعب إيصالها لنا عدا بالكلمات، لكنَّ ذلك من الناحية المنطقية شيءٌ عرَضي. إذا كان بإمكان بعض فن التمثيل الصامت أو الأفلام الصامتة أو الصور التسلسلية

أن توضح الأمر دون كلمات على الإطلاق، فسيظل ذلك يؤثر فينا بالطريقة ذاتها.

قد يتوقع المرء أن حبكات قصص المغامرات الأكثر فظاظةً، والمكتوبة لأولئك الذين يريدون الحدث فقط، ستتمتع بهذه الجودة الأدبية الفائقة، لكن الأمر ليس كذلك، لا يمكنك أن تخدعهم بموجز بدلًا من القصة نفسها. هم يريدون الحدث فقط ولكن لن يصلهم الحدث دون أن يُكتب. علاوة على ذلك، أسهل القصص هي أصعبها في كتابة ملخص لها يحتمل القراءة، حيث تحدث فيها الكثير من الأشياء. القصص التي أفكر فيها دائمًا تمتلك شكلًا سرديًا بسيطًا للغاية، شكلًا مُرضيًا وحتميًّا، مثل مزهرية جيدة أو ورد الخزامى.

من الصعب إعطاء أي اسم لمثل هذه القصص باستثناء مفردة **الأساطير**، لكن هذه الكلمة بائسة من نواحٍ كثيرة. في المقام الأول، يجب أن نتذكر أن الأساطير اليونانية *muthos* لا تعني هذا النوع من القصص وإنما تعني أي نوع من القصص. ثانيًا، ليست كل القصص التي يصنفها الأنثروبولوجي على أنها أساطير تتمتع بالصفة التي أهتمُّ بها هنا. عندما نتحدث عن الأساطير، كما هو الحال عندما نتحدث عن القصص، فإننا عادة ما نفكر في أفضل العيّنات وننسى أغلبها. إذا مررنا بثبات عبر جميع أساطير البشر، فسوف نشعر بالفزع من الكثير مما نقرؤه. أكثرها -بغض النظر عما عنَته للإنسان القديم أو المتوحش- لا معنى له، وصادم؛ صادم ليس فقط بسبب قسوتها وفحشها، ولكن بسبب سخافتها الجلية التي تبدو جنونًا إلى

حدٍّ ما. من هذا المكان ومن بين الشجيرات القذرة، نشأت مثل شجر الدردار هذه الأساطير العظيمة: أورفيوس، وديميتر وبيرسيفون، وهيسبيريديس، وبالدر، وراكناروك، أو ألمارينن يزوّر السامبو[50]. بشكل معاكس، بعض القصص التي ليست أساطيرَ بالمعنى الأنثروبولوجي، والتي ابتدعها أفراد في فترات متحضرة بالكامل، لها ما أسميه «الميزة الأسطورية»، مثل حبكات دكتور جيكل ومستر هايد، ورواية ويلز الباب في الجدار أو رواية كافكا القلعة[51]. هكذا هو مفهوم غورمنغاست[52] في رواية بيك تايتس غراون أو من إينتس ولوثليرين في سيد الخواتم للبروفيسور تولكين.

على الرغم من هذه المصاعب، يجب أن أستخدم إما كلمة أسطورة أو أن أبتدع مصطلحًا جديدًا، وأعتقد أن الخيار الأول هو أهون الشرَّين. أولئك الذين يقرؤون ليفهموا -أنا لا أعتمد على المسرفين في الموضة- سيأخذون الكلمة بالمعنى الذي أقصده. الأسطورة في هذا الكتاب تعني قصة تحمل الصفات التالية:

1. إنها، بالمعنى الذي أشرت إليه سلفًا، مفرطة في الأدبية. أولئك الذين حصلوا على الأسطورة نفسها من خلال ناتاليس كومس أو لمبريير أو كينجسلي أو هاوثورن أو روبرت غريفز أو روجر غرين[53]، لديهم تجربة أسطورية مشتركة؛ وهي مهمة وليست مجرد قاسم مشترك أكبر. على النقيض من ذلك، فإن أولئك الذين حصلوا على القصة نفسها من قصيدة روميوس لبروك[54] وروميو لشكسبير يتشاركون في القاسم المشترك الأكبر فقط، وهو شيء لا قيمة له في ذاته.

2. لا تعتمد متعة الأسطورة على الإطلاق على عوامل الجذب السردية المعتادة مثل التشويق أو المفاجأة، ويكون ذلك واضحًا حتى في مرة الاستماع الأولى. وللسَّمع الأول قيمة أساسية في تعريفنا بموضوع تأمل دائم -أشبه بـ«شيء» أكثر منه سردًا- شيء يؤثر فينا من خلال نكهته أو صفته المميزة، أو بالأحرى مثل ما تفعله الرائحة أو التوليفة الموسيقية. في بعض الأحيان، وحتى من المرة الأولى، نادرًا ما يكون هناك أي عنصر سردي. فكرة أن الآلهة وجميع الرجال الطيبين يعيشون في ظل راكناروك هي بالكاد قصة. إن عائلة هيسبيريديس مع شجرة التفاح والتنين خاصتهم هي أسطورة قوية سلفًا دون جلب هرقل لسرقة التفاح.

3. يكون التعاطف البشري في الأسطورة في حده الأدنى، نحن لا نعكس أنفسنا بشدة مطلقًا على الشخصيات، هم كالأشكال التي تتحرك في عالم مختلف، ونشعر بالفعل أن لنمط حركاتهم صلة عميقة بحياتنا، لكننا لا ننقل أنفسنا خياليًّا إلى أنفسهم. تجعلنا قصة أورفيوس حزينين، لكننا نحزن لكل الرجال بدلًا من التعاطف معه بشكل واضح، كما نفعل، على سبيل المثال، مع شخصية تشوسر، ترويلوس(55).

4. الأسطورة دائمًا -بأحد معانيها- «فانتازية»، تتعامل مع المستحيلات وما وراء الطبيعة.

5. قد تكون تجربة قراءتها حزينة أو مبهجة لكنها دائمًا جادّة. الأسطورة الهزلية (بحسب فهمي للأسطورة) مستحيلة.

6. التجربة ليست جادة فقط وإنما مذهلة. نشعر بها نقية، كما لو أن شيئًا من اللحظات الرائعة قد جرى إيصاله إلينا. الجهود المتكررة التي يبذلها العقل لفهم -ونقصد، بشكل أساسي، لتصوُّر- هذا الشيء يُلاحظ في الميل المستمر للبشرية لتزويد الأساطير بتفسيرات استعارية. وبعد تجربة جميع الاستعارات، تستمر الأسطورة نفسها في إشعارنا بأهمية أكبر من هذه الاستعارات.

أنا أصف الأساطير ولا أشرحها. إن الاستفسار عن كيفية نشوئها -سواء كانت علمًا بدائيًا أو بقايا أحفورية لطقوس أو تلفيقات لرجال الطب أو نتوءات من اللاوعي الفردي أو الجمعي- هو خارج هدفي تمامًا. أنا مهتم بتأثير الأساطير عند تأثيرها على الخيال الواعي لعقولٍ تشبه عقولنا بشكل أو بآخر، وليس بتأثيرها الافتراضي في اللاوعي على عقول ما قبل العقلانية أو ما قبل التاريخ؛ لأن الأول فقط هو الذي يمكن ملاحظته بشكل مباشر، أو الذي يضع الموضوع على مسافة قريبة من الدراسات الأدبية. عندما أتحدث عن الأحلام أعني، ولا يمكن إلا أن أعني، الأحلام كما نتذكرها بعد الاستيقاظ. وبالمثل، عندما أتحدث عن الأساطير فأنا أعني الأساطير كما نعيشها كتجربة: أي الأساطير المتأمَّل فيها وغير المُصدّقة، والمنفصلة عن الطقوس، والمرفوعة أمام الخيال اليقظ تمامًا للعقل العقلاني. أنا أتعامل فقط مع ذلك الجزء من الجبل الجليدي الذي يظهر فوق السطح؛ إذ وحده ما يملك الجمال، ووحده يوجد كموضوع للتأمل. لا شك أن هناك الكثير تحت السطح، وللرغبة في التحقيق في الأجزاء أدناه مبرر علمي حقيقي. لكن فرادة الجاذبية هذه للدراسة، كما أظن، تنبع جزئيًا من الدافع نفسه الذي يجعل الناس يرمِّزون

الأساطير. إنها محاولة أخرى للتصوُّر أو الاستيلاء على الشيء المهم الذي يبدو أن الأسطورة تقترحه.

بما أنني أعرّف الأساطير من خلال تأثيرها علينا، فمن الواضح أن القصة ذاتها قد تكون أسطورةً بالنسبة لشخص ما وليس لآخَر. سيكون هذا عيبًا فادحًا إذا كان هدفي هو توفير معايير يمكننا من خلالها تصنيف القصص على أنها أسطورية أو غير أسطورية. لكن هذا ليس هدفي. أنا مهتم بطرق القراءة، ولذلك كان هذا الاستطراد في الأساطير ضروريًا.

الذي يتعلم أولًا ما هي الأسطورة العظيمة بالنسبة له من خلال اعتبارٍ لفظيٍّ مكتوبٍ بصراحة شديدة أو ابتذال أو نشاز، يُهمل ويتجاهل الكتابة السيئة وينشغل فقط بالأسطورة، بالكاد يعترض على الكتابة، هو يسعد لامتلاك الأسطورة بأي حال من الأحوال، لكن يبدو أن هذا هو السلوك ذاته تقريبًا الذي نسبتُه في الفصل السابق إلى غير الأدبي. حيث يوجد في كليهما الحد الأدنى نفسه من الاهتمام للكلمات، والتركيز نفسه على الحدث. ومع ذلك، إذا ساوينا محب الأسطورة بالجمهور غير الأدبي، فإننا نكون مخطئين بشدة.

الفرق هو أنه في حين يستخدم كلاهما الإجراءَ نفسه، فإن محب الأسطورة يستخدمه حيث يكون مناسبًا ومثمرًا، أما الجمهور غير الأدبي فلا. قيمة الأسطورة ليست قيمة أدبية على وجه التحديد، ولا تقدير الأسطورة تجربة أدبية على وجه التحديد أيضًا، هو لا يتعامل مع الكلمات مع التوقُّع أو الاعتقاد أنها مواد قرائية جيدة؛ هي مجرد معلومات، ولا تُحسب مزاياها أو أخطاؤها الأدبية (الغرضه

الرئيس) أكثر بكثير من تلك الموجودة في جدول زمني أو كتاب طبخ. بالطبع قد يحدث أن الكلمات التي تخبره بالأسطورة هي في حد ذاتها عمل من أعمال الفن الأدبيّ الجميل كما في العمل النثري إيدا[56]. لو كان شخصًا أدبيًا -وهو تقريبًا دائمًا كذلك- فسوف يسعد بهذا العمل الأدبي لأجله، لكن هذه البهجة الأدبية ستتميز عن تقديره للأسطورة؛ تمامًا مثلما يختلف استمتاعنا الصوَري بولادة كوكب الزهرة لبوتيتشيلي عن ردود أفعالنا -أيًا تكن- تجاه الأسطورة التي تحتفي بها.

من ناحية أخرى، يجلس غير الأدبي «ليقرأ كتابًا»، ويسلّم مخيلته لتوجهات المؤلف، لكنه استسلام تعوزه الحماسة، استسلامٌ لا يقوم إلا بالقليل لخدمته، كل شيء يجب أن يكون مبرَزًا ومكتوبًا، وملبَسًا في الكليشهات المناسبة إذا كان ذلك ليجذب انتباهه. لكن ليس لديهم في الوقت نفسه الانقياد الصارم للكلمات. سلوكهم أدبي بطريقة ما أكثر من سلوك من يبحث عن أسطورة ويحبها من خلال الملخص الجاف في قاموس كلاسيكي؛ أكثر أدبية لأنه مقيّد بالكتاب كليًا، لكنه أيضًا ضبابي ومتسرع لدرجة أنه لا يكاد يستخدم أي شيء ممّا يقدمه الكتاب الجيد، إنهم مثل هؤلاء التلاميذ الذين يريدون أن يُشرح كل شيء لهم ولا يهتمون كثيرًا بهذا الشرح. وعلى الرغم من أنهم يركزون على الحدث مثل محبي الأساطير، فإنّه نوع مختلف تمامًا من الأحداث ونوع مختلف تمامًا من التركيز أيضًا، سوف يتأثر هذا القارئ بالأسطورة طوال حياته؛ وعندما تنتهي الإثارة واسترضاء الفضول اللحظيّانِ سينسى الحدث إلى الأبد.

وعلى نحو ملائم، لن يكون لنوع الحدث الذي يقدّره أي متطلبات بشأن الولاء الدائم للتخيل.

باختصار، فإن سلوك عاشق الأسطورة هو سلوك مفرط في الأدبية، بينما الآخرون سلوكهم غير أدبي. حيث يُخرج من الأساطير ما يجب أن تقدمه. بينما الآخرون لا يخرجون بعُشر أو أقل مما يجب أن تقدمه قراءة الأساطير.

كما قلت سابقًا، فإن الدرجة التي تكون فيها أي قصة أسطورة تعتمد إلى حدٍّ كبير على الشخص الذي يسمعها أو يقرؤها. يتبع ذلك نتيجة مهمة، يجب ألا نفترض أبدًا أننا نعرف بالضبط ما يحدث عندما يقرأ أي شخص آخر كتابًا. بما لا يدع مجالًا للشك، يمكن أن يكون الكتاب نفسه مجرد «غزل» مثير لأحدهم، لكنه ينقل أسطورة أو شيئًا مثل الأسطورة إلى آخر. قراءة رايدر هاغارد(57) غامضة بشكل استثنائي في هذا الصدد. ولو وجدت ولدَيْنِ يقرآنِ إحدى رواياته الرومانسية، فيجب ألّا تستنتج أنهما يمرّانِ بالتجربة نفسها، فحين يتحسس أحدهم الخطر وحده على الأبطال، قد يشعر الآخر بـ «الرعب». عندما يسارع أحدهم إلى الأمام بدافع الفضول، قد يتوقف الآخر في ذهول. بالنسبة للولد غير الأدبي، قد تكون رحلات صيد الأفيال وحطام السفن عناصر جيدة بجودة العنصر الأسطوري -فهي «مثيرة» بالقدر نفسه- وقد يقدم هاغارد بشكل عام النوعَ نفسه من الترفيه الذي يقدمه جون بوشان(58). إذا كان الولد المحب للأساطير أدبيًا أيضًا، فسوف يكتشف سريعًا أن بوشان هو الكاتب الأفضل إلى حد بعيد؛ لكنه سيظل مدركًا لما

يمكن الوصول إليه من خلال هاغارد، وهو شيء لا يمكن قياسه تمامًا بمجرد الإثارة. عند قراءة بوشان سيسأل: «هل سيهرب البطل»؟ عند قراءة هاغارد سيشعر «لن أهرب من هذا أبدًا، ولن يهرب مني هذا أبدًا، لقد أصابت هذه الصور جذورًا عميقة جدًّا في دماغي». ومن ثم، فإن تشابه الطريقة بين قراءة الأسطورة والقراءة التوصيفية لغير الأدبي هو تشابه سطحي، وتُمارسان من قِبل أنواع مختلفة من الناس. لقد قابلت أشخاصًا أدبيين يفتقرون لحب للأسطورة، لكنني لم أقابل قط شخصًا غير أدبي يمتلكه. سيقبل غير الأدبي القصص التي نحكم عليها أنها غير محتملة على نحو فظيع؛ إن سيكولوجيتهم وحالة المجتمع المصورة وتقلبات الثروة كلها أمور لا تصدق، لكنهم لن يقبلوا المستحيلات المقبولة وما وراء الطبيعيات، سيقولون «لا يمكن أن يحدث ذلك حقًّا»، ثم سيضعون الكتاب جانبًا، وسيظنونه «سخيفًا». وهكذا في حين أنَّ شيئًا ما يمكن أن نطلق عليه «الفنتازيا» يُشكِّل جزءًا كبيرًا جدًّا من تجربتهم كقرّاء، لكنهم دائمًا يكرهون الفنتازي. لكن هذا التمييز يُحذرني من أننا لا نستطيع أن نتعمق أكثر في تفضيلاتهم دون ضبط المصطلحات.

6

معنى «الفنتازيا»

كلمة فنتازيا هي مصطلح أدبي وسيكولوجي. كمصطلح أدبي، تعني الفنتازيا أي سرد يتعامل مع المستحيلات وما وراء الطبيعة. قصيدة **البحار العجوز، وجوليفر، وايروين، والريح في الصفصاف، وساحرة جبال أطلس، ويورغن، وصخرة الذهب، والقصص الحقيقية (Vera Historia)، وميكروميغاس، والأرض المسطحة، والحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس، جميعها فانتازيا**[59]. بالطبع هم غير متجانسين تمامًا في روحهم وأغراضهم، لكن الشيء الوحيد المشترك بينهم هو الفنتازي. سأطلق على هذا النوع من الفنتازيا «الفنتازيا الأدبية».

للفنتازيا كمصطلح سيكولوجي ثلاثة معانٍ.

1. تأليف خيالي يجذب المريض بطريقة أو أخرى، ويتوهمه على أنه واقع. تتخيل المرأة في هذه الحالة أن شخصًا مشهورًا يحبها، ويعتقد الرجل أنه الابن المفقود منذ زمن طويل لأبوينِ نبيلَينِ وثريّيْنِ وأنه سيُعثر عليه قريبًا والاعتراف به وستغمره الرفاهيات والتقدير. وتتشابك الأحداث المشتركة -بما لا يخلُ من براعة- في دليل لهذا

الاعتقاد الثمين. لا أحتاج إلى إعطاء أمثلة لهذا النوع من الخيال لأننا لن نحتاج إلى ذكره مرة أخرى. لا يملك الوهم، عدا من خلال بعض الصدف، أي فائدة أدبية.

2. بناء خيالي جذاب يُغذَّى باستمرار عند الإصابة به ومن قِبل المريض لكن دون أن يتوهم أنه واقع. إنَّ حلم اليقظة -كما يعرفه الحالم- عن الانتصارات العسكرية أو الجنسية، عن القوة أو العظمة، أو حتى عن الأمور الشعبية المجردة، يتكرر بشكل رتيب أو مستفيض عامًا بعد عام. ويصبح هذا الحلم العزاء الرئيس والمتعة الوحيدة تقريبًا لحياة الحالم. فينزوي الحالم في «هذا الشغب الخفي للعقل، والإسراف السري في الوجود» كلما حررته ضروريات الحياة. وتصبح الحقائق -حتى تلك التي ترضي الآخرين- تافهةً بالنسبة له. يصبح عاجزًا عن بذل كل الجهود اللازمة لتحقيق السعادة، حتى الوهمي منها. الحالم بالثروة اللامتناهية لن يدخر ست بنسات. كما لن يبذل دون جوان[60] المتخيَّل أي جهد ليجعل نفسه مقبولًا بشكل اعتيادي لأي امرأة يقابلها. أسمّي هذا النشاط ببناء أحلام اليقظة المَرَضي.

3. النشاط ذاته الذي ننغمس فيه بشكل معتدل ومختصر كعطلة مؤقتة أو استجمام، ويكون خاضعًا حسب الأصول لأنشطة أكثر فاعلية ومنفتحة. أما إذا كان الرجل أكثر حكمة من أن يتعايش مع أيٍ من هذا على الإطلاق في حياته، فذلك لا يحتاج إلى نقاش إذ لا أحد يفعل ذلك. ولا يكون هذا الحلم غاية ذاته دائمًا. ما نفعله في الواقع هو غالبًا ما حلمنا أننا نفعله. الكتب التي نكتبها كانت ذات

يوم كتبًا تصوَّرْنا أنفُسَنا نكتبها -في حلم اليقظة- على الرغم من أنها بالطبع ليست مثالية تمامًا. أسمي هذا بناء أحلام اليقظة الطبيعي.

لكن بناء أحلام اليقظة الطبيعي في ذاته قد يكون أحد نوعين والفارق بينهما في غاية الأهمية، من الممكن أن نطلق عليهما الأناني والزاهد. في النوع الأول، يكون الحالم نفسه هو البطل دائمًا ويُرى كل شيء من خلال عينيه، فهو الذي يأتي بالردود الحاسمة والبارعة، ويأسر النساء الجميلات، ويمتلك اليخت العابر للمحيطات، أو يُحتفى به كأعظم شاعر على قيد الحياة. أما في النوع الآخر، حالم اليقظة ليس بطل الحلم، أو ربما لا يكون حاضرًا فيه على الإطلاق. ومن ثَمَّ، فإن الذي ليس لديه فرصة للذهاب إلى سويسرا في الواقع قد يرفِّه عن نفسه بأحلام يقظة عن عطلة في جبال الألب، سيكون حاضرًا في الخيال، ولكن ليس كبطل بل كمتفرج. نظرًا لأن انتباهه لن ينصب على نفسه بل على الجبال إذا كان حقًّا في سويسرا، كذلك في حلم يقظته ينصب اهتمامه على الجبال المتخيلة. لكن في بعض الأحيان لا يكون الحالم حاضرًا في حلم اليقظة على الإطلاق. ربما أكون واحدًا من كثيرين في ليلة يقِظة ممن يستمتع بالمناظر الطبيعية المختلَقة. أتتبع الأنهار العظيمة من حيث تصرخ النوارس عند مصب النهر عبر منعطفات الوديان الضيقة والأكثر انحدارًا، إلى الرنين الذي يكاد يسمع من مصدره في ثنايا المستنقعات. لكنني لست هناك بنفسي كمستكشف أو حتى كسائح، أنا أنظر إلى هذا العالم من الخارج. غالبًا ما يصل الأطفال إلى مرحلة أبعد من ذلك، وغالبًا بالتعاون. قد يختلقون عالمًا بالكامل ويملؤونه بالناس ويبقون خارجه. ولكن عندما يتم الوصول إلى هذه المرحلة، فإن شيئًا أكثر

من مجرد أحلام يقظة قد دخل حيّز التنفيذ: البناء، والاختراع، بكلمة واحدة: **الخيال**، حيث ينبثق ويستمر.

وهكذا إذا كان لدى الحالم أي موهبة، فإن الانتقال من بناء حلم اليقظة الزاهد إلى الاختراع الأدبي يكون سهلًا، حتى إن هناك انتقالًا من بناء حلم اليقظة الأناني إلى الزاهد، ومن ثم إلى الخيال الصادق. يخبرنا ترولوب في سيرته الذاتية كيف نمت رواياته من خلال بناء أحلام اليقظة التي كانت في الأصل من أكثر الأنواع أنانية وتعويضية بشكل صارخ.

ومع ذلك وفي هذا الاستقصاء، لا نهتم بالعلاقة بين أحلام اليقظة والبناء ولكن مع العلاقة بين أحلام اليقظة والقراءة. لقد أسلفت أن أحد أنواع القصص القريبة من قلب غير الأدبي هي تلك التي تمكّنهم من الاستمتاع بالحب أو الثروة، أو التميز بشكل تفويضي من خلال الشخصيات. إنه في الواقع بناء أحلام يقظة أناني أو موجه. يقومون أثناء القراءة بإسقاط أنفسهم على أكثر الشخصيات المرغوبة أو المثيرة للإعجاب؛ وربما بعد أن ينتهوا من القراءة، فإن مسراتهم وانتصاراتهم تقدم إشارات لأحلام يقظة أخرى.

يُفترض أحيانا -في اعتقادي- أن كل قراءة يمارسها غير الأدبي هي من هذا النوع وتتضمن هذا الإسقاط، وأعني بـ«هذا الإسقاط» إسقاطًا من أجل المتعة والانتصارات والتفاخر. لا شك هذا النوع من الإسقاط على جميع الشخصيات الرئيسة، الأشرار منهم وكذلك الأبطال، المرغوبين ومثيري الشفقة على حد سواء، ضروريٌّ لجميع القراء وفي جميع القصص. يجب أن «نتعاطف»، يجب أن نصل

إلى مشاعرهم، أو ربما نقرأ أيضًا عن قصص الحب الثلاثي. ولكن من التسرُّع الافتراض أن هناك دائمًا إسقاطًا لبناء أحلام اليقظة الأناني حتى بالنسبة للقراء غير الأدبيين للروايات الشعبية.

لسبب وحيد، وهو حب بعضهم للقصص المصورة، ولا أعتقد أن الاستمتاع بالنكتة، بالنسبة لهم أو لأي شخص آخر، شكلٌ من أشكال بناء أحلام اليقظة بتاتًا. فنحن بالتأكيد لا نرغب في أن نكون محل مقارنة مع مالفوليو أو السيد بيكويك في المستنقع[61]، بل من الممكن أن نقول «أتمنى لو كنت هناك لأرى»؛ ولكن هذا مجرد تمنٍّ لأنفسنا كمتفرجين -وهو ما نحن عليه بالفعل- لما نفترض أنه مقعد أفضل من موقعنا. مجددًا، يُحب العديد من غير الأدبيين قصصَ الأشباح وغيرها من قصص الرعب؛ لكن كلما أحبوها أكثر، قلَّت رغبتهم في أن يكونوا أنفسهم إحدى تلك الشخصيات. من الممكن أن يستمتعوا أحيانًا بقصص المغامرات لأن القارئ يرى نفسه في دور البطل الشجاع واسع الحيلة. لكني لا أعتقد أنه بالإمكان التأكد ما إذا كانت هذه المتعة هي الوحيدة أو حتى الرئيسة. قد يُعجب القارئ بمثل هذا البطل ويرغب في نجاحه، دون أن يجعل نجاح البطل نجاحه هو.

لا تزال هناك بقايا من القصص التي لا يمكن أن تعتمد جاذبيتها، بقدر ما نراه، إلا على بناء أحلام اليقظة الأناني؛ كقصص النجاح وقصص الحب المحددة وقصص معينة أخرى حول حياة راقية. هذه هي القراءة المفضلة لمن هم في الترتيب الأدنى من القراء؛ الأدنى لأن القراءة تُخرج أقل القليل من أنفسهم، وتُقرّهم عبر انغماس

استخدموه من قبل كثيرًا، وتجعلهم يبتعدون عن معظم الأشياء التي يُستحق الحصول علها في كل من الكتب وأمور الحياة. إن بناء أحلام اليقظة هذا، سواء كان بمساعدة الكتب أو من دونها، هو ما يسميه علماء النفس بالفنتازيا في إحدى معانها، ولو لم نقم بالتفريق الضروري لكان من السهل أن نفترض أن مثل هؤلاء القراء يرغبون في الفانتازيا الأدبية، ولكن العكس هو الصحيح، قم بإجراء تجارب وستجد أنهم يكرهونها، ويعتقدون أنها «مناسبة للأطفال فقط»، وليس هناك من داع للقراءة عن «أشياء لا يمكن أن تحدث أبدًا».

من الواضح لنا أن الكتب التي يحبونها مليئة بالاستحالات، ليس لديهم اعتراض على السيكولوجيا الفاحشة والصدف غير المعقولة، لكنهم يطالبون بصرامة بالتقيد بقوانين الطبيعة والقواعد العامة كما يعرفونها، بما فيها الملابس والأدوات والطعام والمنازل والمهن ونبرة العالم اليومي. لا شك أن هذا يرجع جزئيًا إلى القصور الذاتي الشديد في تخيلاتهم، يمكنهم أن يجعلوا فقط ما قرؤوه ألف مرة وشاهدوه مئات المرات من قبل حقيقيًا لهم، ولكنَّ هناك أيضًا سببًا أعمق.

على الرغم من أنهم لا يخطؤون بناء أحلام يقظتهم على أنها حقيقة، فإنهم يريدون أن يشعروا أنها قد تكون كذلك. لا تصدِّقُ القارئةُ أنَّ كل العيون تتبعها حين تتتبع بطلة الكتاب، لكنها تريد أن تشعر أنه إذا أُعطِيت المزيدَ من المال، ومن ثم فساتين وجواهر ومستحضرات تجميل أفضل وفرصًا أفضل، فقد يكون ذلك

ممكنًا. لا يعتقد الفرد أنه غنيٌّ وناجحٌ اجتماعيًّا، ولكن فقط إذا فاز في مسابقة يانصيب، وإذا كان من الممكن فقط تحقيق ثروات دون موهبة، فقد يعتقد ذلك. إنه يعلم أن أحلام اليقظة غير محقَّقة، لكنَّه يُطالب بأن تكون مبدئيًّا قابلة للتحقيق. هذا هو السبب الذي يجعل أدنى تلميح من المستحيل عُرفًا يُفسِد سعادته. القصة التي تقدم البديع والفنتازي تقول له ضمنيًّا «أنا مجرد عمل فني، ويجب أن تقبلني على هذا النحو، يجب أن تتمتع بما أقترحه وبجمالي ومفارقاتي الساخرة وبنائي وما إلى ذلك. ليس هناك شك في عدم حدوث أي شيء كهذا لك في العالم الحقيقي». بعد ذلك تصبح القراءة -هذا النوع من القراءة- غير مجدية، ما لم يشعر بأفكار من قبيل «هذا ممكن -من يدري؟- قد يحدث لي يومًا ما»، فإن الغرض الكامل الذي يقرأ من أجله يخيب. ومن ثَمَّ القاعدة المطلقة هي: كلما كانت قراءة الفرد شكلًا من أشكال بناء أحلام اليقظة الأناني بشكل كامل، زادت مطالبته بواقعية سطحية محددة وقلَّ إعجابه بالفنتازيا. إنه يرغب في أن يُخدع، على الأقل لفترة مؤقتة، ولا شيء يمكن أن يخدعه إلا إذا كان له تشابه معقول بالواقع، قد يحلم بنّاء أحلام اليقظة الزاهد بالرحيق والطعام الشهي والخبز الخيالي وندى العسل، أما البنّاء الأناني يَحلم بِلَحم الخنزير المقدد والبيض أو شرائح اللحم.

لكنني استخدمت للتو كلمة الواقعية التي هي ملتبسة ويجب تفكيكها.

7

حول الواقعية

لكلمة الواقعية معنى في المنطق حيث يكون نقيضه هو الاسمية[62]، ومعنى آخر في الميتافيزيقيا حيث نقيضه هو المثالية. أما في اللغة السياسية فلها معنى ثالث وواهن إلى حد ما. الصفات التي يجب أن نسمها «أنانية» عند خصومنا تُسمى «واقعية» عندما يتبناها من هو في جانبنا. نحن لا نهتم هنا بأيٍّ من هذا وإنما فقط **بالواقعية والواقعي** كمصطلحات في النقد الأدبي، وحتى داخل هذه المنطقة المحدودة، يجب التمييز بينهما على الفور.

يجب علينا جميعًا أن نصفها بالواقعية تلك المواصفات الدقيقة للحجم كما تقدمها المقاييس المباشرة في **جوليفر** أو بالمقارنة مع الأشياء المعروفة في **الكوميديا الإلهية**. وعندما تبعد شخصية الراهب لتشوسر القطة عن مقاعد البدلاء حيث يريد أن يجلس، يجب أن نصف هذا على أنه لمسة واقعية. هذا ما أسميه واقعية العرض، وهو فن تقريب شيء إلينا وجعله محسوسًا وحيويًا بتفاصيل ملحوظة أو متخيلة بحدة. قد نذكر على سبيل المثال التنين الذي «يشم على مدى الحجر» في **بيوولف**[63]، كذلك شخصية لايامون، آرثر، الذي سمع أنه ملك فجلس هادئًا جدًّا و«تارة يكون

محمرًّا، وشاحبًا تارة أخرى»[64]، وكذلك القمم في غواين التي بدت كما لو كانت «مقطوعة من الورق»[65]، أيضًا يونس عندما يدخل فمَ الحوت «مثل ذرّة على باب وزير»[66]. والخبازون الخياليون في هوون يفركون المعجون عن أصابعهم؛ وفالستاف على فراش الموت ينتزع الملاءة[67]؛ وسماع تيارات ووردزورث الصغيرة في المساء ولكنها «غير مسموعة في وضح النهار».

بالنسبة لماكولاي[68]، مثل هذه الواقعية في العرض هي ما تميز بشكل رئيسٍ دانتي عن ميلتون، وكان ماكولاي على حق على طول الطريق لكنه لم يدرك قطّ أنَّ ما عثر عليه لم يكن فرقًا بين شاعرينِ مُحدَّدَيْنِ، إنما فرق عام بين أعمال العصور الوسطى والأعمال الكلاسيكية. تفضّل العصور الوسطى التطور اللامع والغزير للواقعية العرَضية، لأن الأفراد في ذلك الوقت لم يكونوا مسكونين بالفترة التاريخية -كانوا يُلبسون كل قصة بأخلاق زمانهم- ولا بالكياسة. وعليه تمنحنا تقاليد أعمال العصور الوسطى «النار والأسطول وضوء الشموع»[69]، أما الكلاسيكية فتمنحنا ما «كان في أثناء الليل الطويل والمرعب»[70].

من الملاحظ أن معظم الأمثلة التي قدمتها عن الواقعية العرَضية -على الرغم من أنني لم أخترها لهذا الغرض- هي في سرد القصص التي ليست نفسها على الإطلاق «واقعية» أي محتملة أو حتى ممكنة. يجب أن نوضح هذا بشكل نهائي وعلى نحو حاسم الارتباك الشديد الذي ألحظه أحيانًا بين واقعية العرض وما أسميه واقعية المحتوى.

يكون المحتوى الخيالي واقعيًا عندما يكون محتملًا أو «حقيقيًا كما في الحياة». نرى واقعية المحتوى -بمعزل عن أدنى واقعية عرضية- ومن ثَمَّ نراه «نقيًا من الناحية الكيميائية» كما في عمل مثل أدولف لكونستانت. هناك شغف، وهو نوع ليس نادرًا جدًا في العالَم الحقيقي، يتم متابعته من خلال كل التواءاته حتى الموت. لا يوجد شك مؤجل، ولا نشك أبدًا في أن هذا هو بالضبط ما يحدث. ولكن في حين أن هناك الكثير مما يمكن الشعور به والكثير مما يمكن تحليله، فلا يوجد شيء يمكن رؤيته أو سماعه أو تذوقه أو لمسه. لا توجد «لقطات مقرّبة» ولا تفاصيل. لا توجد شخصيات ثانوية ولا حتى أماكن جديرة بهذا الاسم. باستثناء قطعة كتابية واحدة وقصيرة تحوي ذلك، ولغرض خاص، دون ذكر الطقس أو اسم الريف. لذلك عند راسين -في هذا السياق- كل شيء محتمل، بل حتمي. واقعية المحتوى رائعة، لكن ليس ثمة واقعية في العرض، لا نعرف شكل أي شخص أو ملابسه أو طعامه. فالجميع يتحدث بالأسلوب نفسه، وبالكاد تظهر السلوكيات. أعرف جيدًا كيف سيكون الحال عندما أكون أوريست (أو أدولف)، لكن لا ينبغي أن أعرف ذلك إذا ما التقيت به مثلما سأعرف بالتأكيد بيكويك أو فالستاف، وربما العجوز كارامازوف أو بيرتيلاك(71).

الواقعيتان مستقلتان تمامًا. يمكنك الحصول على واقعية العرض تلك دون واقعية المحتوى كما هو الحال في رومانتيكية العصور الوسطى: أو واقعية المحتوى دون الواقعية العرضية كما هو الحال في التراجيديا الفرنسية (وبعض اليونانية)، أو كلتا

الواقعيتان معًا كما في الحرب والسلم، أو لا هذا ولا ذاك كما في فوريوسو أو راسيلاس أو كانديد(72).

من المهم في هذا العصر أن نذكّر أنفسنا بأن جميع طرق الكتابة الأربع جيدة ويمكن إنتاج روائع في أيٍ منها. يتطلب الذوق السائد في الوقت الحاضر واقعية المحتوى، وقد هيأتنا المنجزات العظيمة لروايات القرن التاسع عشر لتقدير هذا الأمر وتوقعه. لكننا نرتكب خطأً كارثيًا حينما نخلق تصنيفًا خاطئًا آخر للكتب والقراء لو قمنا بتشييد مبدأ على هذا التفضيل الطبيعي والمشروط تاريخيًا. هناك بعض الخطر في هذا. لا أحد ممن أعرفه قد أوضح بالفعل وبشكل مسهب أن الخيال لا يمكن أن يكون مناسبًا للقراءة البالغة والمتحضرة إلا إذا كان يمثل الحياة كما نجدها جميعًا أو ربما كما سنجدها من خلال التجربة الحياتية، ولكن يبدو أن بعض هذه الافتراضات كامنة ضمنًا في خلفية الكثير من النقد والنقاش الأدبي، ونشعر بذلك في الإهمال والاستخفاف على نطاق واسع بما هو رومانسي وشاعري وخيالي، كما الاستعداد لوصم هذه الحالات على أنها «هروبية»، نشعر بذلك عندما يتم الثناء على الكتب لكونها «نقدًا على» أو «ردودًا» (أو بشكل مؤسف أكثر) «شرائح» من الحياة. نلاحظ أيضًا أن لعبارة «حقيقي كما في الحياة» حجية على الأدب تتخطّى جميع الاعتبارات الأخرى. المؤلفون المقيّدون بقوانيننا ضد الفحش –ربما تكون قوانين سخيفة واقعًا- من استخدام نصف دزينة من الجمل أحادية المقطع، يشعرون كأنهم شهداء العلم مثل جاليليو. بالنسبة للاعتراض القائل «هذا فاحش» أو «هذا فاسد» أو حتى الاعتراض الأكثر أهمية «هذا غير مثير للاهتمام»، فإن الرد

القائل «يحدث هذا في الحياة الواقعية» يبدو أحيانًا كافيًا تقريبًا. يجب علينا أولًا أن نقرر أي نوع من الكتابة الخيالية يمكن أن يقال عنها إنّها حقيقية كالحياة. أفترض أننا نقول عن كتاب ما هذه الصفة عندما يشعر القارئ اللماح، عند الانتهاء من قراءته، «نعم، هكذا هي قتامة أو روعة أو فراغ أو سخرية ما تبدو عليه حياتنا، هذا النوع من الأشياء هو ما يحدث في الحياة، هذه هي الطريقة التي يتصرف بها الناس». ولكن عندما نقول «هذا النوع من الأشياء الذي يحدث» فهل نعني الشيء الذي يحدث عادةً أو غالبًا، أم الشيء الاعتيادي لجمهور الناس؟ أم أننا نعني «الشيء الذي يمكن تصور حدوثه أو أنه قد يحدث مرة واحدة من ألف»؟ حيث هناك فرق كبير في هذا الصدد بين أوديب أو الآمال العظيمة من ناحية ومدل مارش أو الحرب والسلم من ناحية أخرى. في المثالين الأولين نرى (بشكل عام) مثل هذه الأحداث والسلوك كما لو أنها من المحتمل أن تكون من سمات الحياة البشرية، عند أخذها في الحسبان، لكن الوضع في حد ذاته ليس كذلك. من المستبعد للغاية أن يستغني الصبي الفقير فجأةً من قِبل متبرع مجهول يتضح لاحقًا أنه مدان جرّمته المحكمة. والاحتمالات ضد تعرض رضيع للخطر ثم إنقاذه ثم تبنيه من قِبل الملك، ثم عن طريق الصدفة يقتل والده، ثم وعن طريقة مصادفة أخرى يتزوج من أرملة والده، هي أمر لا يُحتمل. يستدعي الحظ العاثر لأوديب إرجاء الإنكار بقدر يساوي الحظ الموفق لمونتي كريستو. من ناحية أخرى وفي روائع جورج إليوت وتولستوي، كل شيء محتمل واعتيادي للحياة البشرية، هذه هي الأشياء التي قد تحدث لأي شخص، وربما حدثت أشياء مثلها للآلاف من الناس،

هؤلاء أشخاص قد نلتقي بهم في أي يوم، يمكننا أن نقول دون تحفظ «هذا ما تبدو عليه الحياة».

يمكن تمييز هذين النوعين من الأعمال الخيالية عن الفنتازيا الأدبية مثل فوريوسو أو البحار العجوز أو فاتيك[73]، ولكن يجب أيضًا تمييزهما عن بعضهما. وبمجرد أن نقوم بذلك، لا يسعنا إلا أن نلاحِظ أنه حتى العصر الحديث كانت جميع القصص تقريبًا من النوع الأول، أي التي تنتمي إلى صنف أوديب، وليس لميدل مارش. تمامًا كما أن جميع الأحاديث ما عدا الممل منها لا يتعلق بما هو طبيعي ولكن بما هو استثنائي –تشير إلى أنك رأيت زرافة في بيتي كوري[74]، لكنك لا تشير أنك رأيت طالبًا جامعيًا هناك- هكذا يخبر المؤلفون عما هو استثنائي، إذ إنَّ المتلقين السابقين لم يكونوا ليدركوا مغزى قصة عن أي شيء آخر. عند مواجهة مثل هذه الأمور التي نقرأها في مدل مارش أو دار الغرور أو حكاية العجائز[75]، سيقولون «لكن هذا كله اعتيادي تمامًا، هذا ما يحدث كل يوم، إذا كان هؤلاء الأشخاص وثرواتهم غير ملحوظة إلى هذا الحد، فلماذا تخبرنا عنهم أساسا؟» يمكننا أن نتعلم الموقف السابق والعالمي للإنسان تجاه القصص من خلال ملاحظة كيفية تقديم القصص في المحادثة. يبدأ الناس بـ «أغرب مشهد رأيته في حياتي كان...» أو «سأخبرك بشيء أكثر غرابة من ذلك»، أو «استمع لهذا الشيء الذي بالكاد تصدقه». هكذا كانت روح كل القصص تقريبًا قبل القرن التاسع عشر، فقد رُويت أعمال أخيل أو رولان [76] لأنها كانت بَطولية بشكل استثنائي ونادر؛ ورُوِي العبء القاتل لأوريستس لأنه كان عبئًا استثنائيًا وغير محتمل؛ وكذلك حياة القديس لأنه كان

مقدسًا بشكل استثنائي وغير محتمل. ورُوِيَ الحظ السيئ لأوديب أو بالين أو كوليرفو[77]، لأنه تجاوز كل سابقة. وتم سرد حكاية العمدة[78] لأن ما يحدث فيها هو أمر غير عادي ولكنه مضحك بشكل لا معقول.

من الواضح، إذن، إذا كنا واقعيين بشكل متطرف لدرجة أننا نعتقد أن كل عمل خيالي جيد يجب أن يكون ذا حقيقة حياتية، فعلينا أن نختار واحدًا من بين خيارين. من جانب، يمكننا أن نقول إنَّ الخيال الجيد والوحيد هو ذلك الذي ينتمي إلى النوع الثاني، نوع **ميدل مارش**: خيال يمكننا القول عليه دون تحفظ «هكذا ما تبدو عليه الحياة». إذا فعلنا ذلك، سنكون في مواجهة الممارسة والتجربة الأدبية للجنس البشري بأسره تقريبًا، وهذا خصم هائل للغاية. من السهل إلقاء الحُكم، وإلا علينا أنْ نُجادل بأنَّ قصصًا مثل قصة أوديب، هي قصص استثنائية وغير نمطية (ومِن ثَمَّ رائعة) وهي الأخرى أيضًا ذات حقيقة حياتية.

حسنًا، إذا كنا عازمين بشكل كافٍ فيمكننا بالكاد -وفقط بالكاد- أن نُصر على الإنكار، يمكننا أن نحتج أن مثل هذه القصص تقول ضمنيًا «حتى هكذا حياة هي ممكنة»، يمكن تصوُّر أن يُربى رجل إلى أن يصل إلى الثراء من قبل مدان ممتن، ويمكن تصوُّر أن يكون الرجل سيئ الحظ مثل بالين، ومن المتصوَّر أن يحترق الرجل بمكواة ساخنة ويصرخ «ماء» في الوقت المناسب الذي يقوم فيه المالك العجوز التافه بقطع الحبل، لأنه كان قد أُقنع سلفًا أن «طوفان نوح» قادم مرة أخرى، ومن الممكن تصور أن يتم الاستيلاء

على مدينة من قبل حصان خشبي، ويجب علينا أن نحتج ليس فقط على روايتهم لهذه القصص، ولكن على روايتهم لها بصدق.

ولكن حتى لو أقررنا كل ذلك -وكان العنصر الأخير يتطلّب قدرًا كبيرًا من التقبُل- فإن الموقف سيبدو لي مصطنعًا تمامًا: مثل شيء تم التفكير فيه للدفاع عن أطروحة يائسة وغير منسجمة تمامًا مع التجربة التي نمر بها عندما نتلقى القصص. حتى لو سمحت القصص باستنتاج أن «الحياة هي هكذا، هذا ممكن في الحياة»، فهل يمكن لأي شخص أن يصدق أنه يستجلبها أو يتم إخباره بها أو سماعها لأجل روايتها فقط، وأنها أكثر من مجرد حادث بعيد؟ بالنسبة لأولئك الذين يروون القصة وأولئك الذين يتلقونها (بما في ذلك نحن)، لا يفكرون في أي عمومية كالحياة البشرية، الاهتمام منصب على شيء ملموس وفردي؛ على ما هو أكثر من الإرهاب العادي والروعة والدهشة والشفقة، أو السخافة في حالة معينة. هؤلاء، ليس من أجل أي ضوء قد يلقونه فيما بعد على حياة الإنسان، وإنما من أجلهم هم، وذلك هو المهم.

عندما يتم إعداد مثل هذه القصص بشكل جيد، فإننا نحصل عادةً على ما يمكن تسميته بالاحتمال الافتراضي. ما هو المحتمل إذا حدث الموقف الابتدائي، لكن الموقف نفسه عادة ما يتم التعامل معه كما لو كان محصنًا من النقد. يتم قبول ذلك في العصور الأبسط بواسطة السلطة، حيث تعهد أسلافُنا بضمان ذلك، عبر قولهم «لطالما كان الأمر كذلك» أو «هذا كلام الحكماء القدماء». ويُنظر له -إذا طرح الشعراء والجمهور السؤال أصلًا- على أنه حقيقة

تاريخية. والحقيقة بخلاف الخيال إذا تم إثباتها بشكل جيد بما فيه الكفاية، فلا داعي لأن تكون محتملة. غالبًا الأمر ليس كذلك، بل في بعض الأحيان يكون من المحذور استخلاص أي استنتاج من السرد بخصوص الحياة بشكل عام. عندما يرفع البطل حجرًا عظيمًا، يخبرنا هوميروس أنه لا يوجد رجلان معاصران، ولا رجلان في العالم الذي نعرفه يستطيعان تحريكه. رأى هرقل، كما يقول بندار[79]، أرض الهايبربورانس[80]؛ ولكن لا تتخيل أبدًا أنك ستكون هناك في وقت ما. في الفترات الأكثر تعقيدًا، يتم قبول الطرح بدلًا من ذلك كمسلّمة. «ليكن مؤكّدًا» أن لير قسم مملكته؛ وأن «كتلة الثراء» في **حكاية ميلر** كانت ساذجة بلا حدود؛ وأن الفتاة التي ترتدي ملابس الصبي تصبح على الفور غير معروفة للجميع، بما في ذلك لعشيقها. سنصدق الافتراءات ضد أقرب وأعز الناس لدينا، حتى لو نطق بها أكثر الشخصيات إثارة للريبة. بالتأكيد لا يقول المؤلف: «هذه من الأشياء الممكن حدوثها»، وإن قال ذلك فهل هو يكذب؟ كلا. إنّه يقول: «لنفترض أن هذا حدث، كم سيكون ذلك مثيرًا للاهتمام، كيف ستكون العواقب! استمع، سيكون الأمر على هذا النحو». التشكيك في الفرضية نفسها سينتج عنه سوء فهم، كأن نتساءل لماذا يجب أن تكون الأوراق الرابحة رابحة، هذا من الأفعال التي يقوم بها موبسا، وليست هذه الفكرة المنشودة. السبب في وجود القصة هو أننا نبكي أو نرتعد أو نتعجب أو نضحك ونحن نتتبعها.

يبدو لي أن الجهد المبذول لإقحام مثل هذه القصص في نظرية واقعية جذرية تخص الأدب عملٌ أحمق، فهي ليست بأي حال من الأحوال تمثيلات للحياة كما نعرفها، ولم يتم تقديرها قط

لكونها كذلك. الأحداث الغريبة ليست مغطاة باحتمالية افتراضية من أجل زيادة معرفتنا بالحياة الواقعية من خلال إظهار كيفية تفاعلها مع هذا الاختبار غير المحتمل، بل على العكس. يتم إحضار الاحتمال الافتراضي لجعل الأحداث الغريبة أكثر قابلية للتخيل. لا يواجه هاملت شبحًا حتى تخبرنا ردود أفعاله بالمزيد عن طبيعته، ومن ثم عن الطبيعة البشرية بشكل عام؛ بل يظهر لنا أنه يتفاعل بشكل طبيعي حتى نتمكن من تقبُّل الشبح. لا يمكن تلبية أن يكون كل الأدب واقعيَّ المحتوى. معظم الأدب العظيم الذي تم إنتاجه في العالم حتى الآن لم يكن كذلك. ولكنَّ هناك مطلبًا مختلفًا يمكننا تلبيته بشكل ملائم: لا ينبغي لجميع الكتب أن تكون واقعية من حيث المحتوى، ولكن يجب أن يحتوي كل كتاب على قدر من هذه الواقعية التي يتظاهر بأنه يمتلكها.

لا يبدو أن هذا المبدأ مفهومٌ دائمًا. هناك أناسٌ جادّون يوصون بالنصوص الواقعية للجميع لأنها، كما يقولون، تُهيِّئنا للحياة الحقيقية وأنهم لو استطاعوا، سيمنعون القصص الخيالية للأطفال والرومانسية للكبار لأنها «تعطي صورة خاطئة عن الحياة»، بعبارة أخرى، تخدع قُرّاءها.

أنا على ثقة من أن ما قيل سلفًا عن بناء أحلام اليقظة الأناني يساعدنا على مواجهة هذا الخطأ. أولئك الذين يرغبون في أن يُخدَعوا يطالبون دائمًا ما يقرؤونه بأن يحوي على الأقل واقعية سطحية أو ظاهرية. من المؤكد أن مثل هذه الواقعية التي يُخدع بها باني أحلام اليقظة الصِرف، لن تخدع القارئَ الأدبي. إذا

أرادت خداعه، فسوف تحتاج إلى تشابه أكثر دقة وتمثيلًا للحياة الحقيقية. ولكن من دون درجة معينة من الواقعية في المحتوى -درجة تتناسب مع ذكاء القارئ- لن يحدث خداع على الإطلاق.

لا أحد يستطيع أن يخدعك إلا إذا جعلك تعتقد أنه يقول الحقيقة، فالرومانسية الفجة لها قوة أقل في الخداع من تلك التي تبدو واقعية، والفنتازيا الصريحة هي بالضَّبط النوع الأدبي الذي لا يخدع على الإطلاق. لا ينخدع الأطفال بالقصص الخيالية؛ بل غالبًا ما يتم خداعهم بشكل خطير من خلال القصص المدرسية. ولا ينخدع الكبار بالخيال العلمي، بل يمكن أن تخدعهم القصص في المجلات النسائية. لا ينخدع أحدنا بالأوديسة أو كاليفالا[81] أو بيوولف أو مالوري، بل يكمن الخطر الحقيقي في الروايات ذات الواجهة الرصينة حيث يبدو كل شيء محتملًا للغاية، ولكن في الواقع كل شيء مفتعل لغرض «نقد شيء في الحياة» اجتماعيًّا أو أخلاقيًّا أو دينيًّا أو معاديًا للدين. لا بُدَّ أنَّ بعض هذه التعليقات، على الأقل، خاطئة تمامًا.

من المؤكد أن لا وجود لرواية يمكن أن تخدع أفضل القرّاء، فهم لا يخطئون الفن أبدًا على أنه حياة أو فلسفة، ويستطيع أحدهم أن يدخل، بينما يقرأ، في أي وجهة نظر للمؤلف دون قبولها أو رفضها، وإرجاء عدم تصديقه -عند الضرورة- أو إيمانه (وذلك أصعب). لكن البعض الآخر يفتقر إلى هذه السلطة. لا بُدَّ لي من تأجيل دراسة أكمل لخطئهم هذا حتى الفصل التالي.

أخيرًا، ماذا نقول عن وصمة «الهروبية»؟

هناك الآن فَهمٌ واضحٌ بأنَّ كُلَّ قراءة هي هروب، فهمٌ ينطوي على انتقال مؤقت للعقل من محيطنا الفعلي إلى الأشياء التي نتخيّلها أو نتصورها فقط. يحدث هذا عندما نقرأ كتب التاريخ أو الكتب العلمية مثلما يحدث عندما نقرأ الروايات. كل هذا الهروب هو هروب من الشيء نفسه، هروب من واقع ملموس ومباشر. السؤال المهم هو ما الذي نهرب إليه. يهرب البعض إلى بناء أحلام اليقظة الأناني، وقد يكون هذا في حد ذاته إما غير ضارٍ، إن لم يكن مفيدًا للغاية، أو منشطًا أو وحشيًا، أو شبقًا ومصابًا بجنون العظمة. يهرب الآخرون إلى لعب صرف أو الانحرافات التي قد تكون أعمالًا فنية رائعة مثل حلم ليلة منتصف الصيف أو حكاية كاهن الراهبة[82]. البعض الآخر مرة أخرى يهرب إلى ما أُسمّيه بناء أحلام اليقظة الزاهد، «يتم إجراؤه» على سبيل المثال بواسطة أركاديا أو صافرة الراعية[83] أو البحار العجوز. وآخرون يهربون إلى الخيال الواقعي لأنه كما أشار كراب[84] في نص لا يتم اقتباسه بشكل كافٍ، قد توفر حكاية قاتمة ومؤلمة هروبًا كاملًا من المِحَن الفعلية للقارئ. حتى الخيال الذي يجذب اهتمامنا نحو «الحياة» أو «الأزمات الحالية» أو «العصر القائم» قد يفعل ذلك. لهذا الخيال -مهما يكن- بُنًى، ووجود مفاهيمي، وليست حقائق على مستوى الـ هنا والآن، كألم بطني مزعج، أو المسودة في هذه الغرفة، أو كومة أوراق الامتحان التي عليّ تصحيحها، أو الفاتورة التي لا يمكنني دفعها، أو الرسالة التي لا أعرف كيف أردُّ عليها، وحبي الثكلى أو حبي غير المتبادل. بينما أفكر في «العصر»، أنسى كل ذلك.

الهروب إذن هو أمر شائع في كثير من أنواع القراءة الجيدة والسيئة منها. من خلال إضافة -ية إليها، فنحن نقترح -كما أفترض- عادةً مستمرة تتمثل في الهروب المتكرر أو الهروب لفترة طويلة جدًا أو إلى الأشياء الخاطئة أو استخدام الهروب كبديل لفعل شيء ما حيث يكون فعله أمرًا مناسبًا، ومن ثَمَّ يكون إهمالًا للفرص الحقيقية والتهرُّب من الالتزامات الحقيقية. إذا كان الأمر كذلك فيجب أن نحكم على كل قضية بناءً على جدارتها. لا يرتبط الهروب بالضرورة بالـ«هروبية». فالمؤلفون الذين يقودوننا إلى أبعد ما في المناطق المستحيلة -مثل سيدني وسبنسر وموريس- كانوا رجالًا فاعلين ومتحمسين للعالَم الحقيقي. كان عصر النهضة والقرن التاسع عشر -الفترات الغزيرة في الفنتازيا الأدبية- هي فترات ذات طاقة كبيرة أيضًا. بما أن تهمة الهروبية من عمل غير واقعي تتنوع أحيانًا أو تعززها تهمة الطفولية أو (كما يقولون الآن) «الطفولة»، فإن تعليقًا حول هذا الاتهام الغامض لن يكون في غير محله. هناك نقطتان يجب إيضاحهما.

أولًا، العلاقة بين الفانتازيا (بما في ذلك *Märchen*[85]) والطفولة، والاعتقاد بأن الأطفال هم القراء المناسبون لهذا النوع من العمل أو أن الفنتازيا هي الكتب المناسبة للأطفال، هو ارتباط حديث ومحلي. لم تكن معظم الأعمال الفانتازية العظيمة والحكايات الخرافية موجهةً للأطفال على الإطلاق، بل كانت موجهة إلى الجميع. وقد وصف البروفيسور تولكين الحالة الحقيقية لهذه القضية. لكن أنواع معينة من الأثاث انتقلت إلى أماكن الحضانة عندما أصبحت غير عصرية بين الكبار؛ وكذلك حصل بالنسبة للحكايا الخرافية.

إنَّ تخيُّلَ أيِّ تقارب خاص بين الطفولة وقصص الخوارق يشبه تخيُّل تقارب خاص بين الطفولة والأرائك الفيكتورية. إذا كان عدد قليل من الأطفال يقرؤون مثل هذه القصص الآن، فهذا ليس لأن الأطفال -بما هم أطفال- يملكون ميلًا خاصًّا لها، ولكن لأن الأطفال لا يكترثون بالموضة الأدبية. ما نراه فيهم ليس ذوقًا طفوليًّا على وجه التحديد، ولكنه ببساطة ذوق بشري طبيعي ومستمر ضمر مؤقتًا عند كبار السن بسبب الموضة. نحن وليس هم، من تحتاج ذائقته إلى التبرير. وحتى هذا القول يُعدُّ جريئًا. يجب علينا بكل صدق أن نقول إن بعض الأطفال، وكذلك بعض البالغين، يحبون هذا النوع، وإنَّ العديد من الأطفال مثل العديد من البالغين، لا يحبونه. يجب ألا ننخدع بالممارسة المعاصرة لتصنيف الكتب حسب «الفئات العمرية» التي من المفترض أن تكون مناسبة. من قام بهذا العمل أشخاص ليسوا فضوليين للغاية بشأن الطبيعة الحقيقية للأدب ولا يعرفون جيدًا تاريخه. إنها قاعدة عامة تقريبية ملائمة لمعلمي المدارس وأمناء المكتبات وأقسام الدعاية في مكاتب الناشرين. حتى على هذا النحو فهي غير معصومة بتاتًا؛ الحالات التي تتعارض معها (في كلا الاتجاهين) تحدث بشكل يومي.

ثانيًا، إذا أردنا استخدام الطفولية أو الطفولة كمصطلحات استنكار، يجب أن نتأكد من أنها تُشير فقط إلى خصائص الطفولة التي نُصبح أفضل وأكثر سعادة بتجاوزها؛ وليس إلى تلك الخصائص التي يحتفظ بها كل عاقل لو استطاع، والتي لا يزال المحظوظون محافظين عليها. وهذا واضح بما فيه الكفاية على المستوى الجسدي. نحن سعداء لأننا تجاوزنا الضعف العضلي

في مرحلة الطفولة؛ لكننا نحسد أولئك الذين يحتفظون بطاقة الطفل، وفروة رأسه المغطاة بـ«القش»، ونومه بسهولة، وقدرته على التعافي السريع. ولكن هل من المؤكد أن الأمر نفسه ينطبق على مستوًى آخر؟ كلما بكّرنا في التوقُّف عن أن نكون مُتقلبينَ ومتفاخرينَ وغيورينَ وقاسينَ وجاهلينَ وسريعي الخوفِ، مثل معظم الأطفال، كان ذلك أفضلَ لنا ولِمَن هُم حولنا. لكن مَن في رشده لن يحتفظ -إذا استطاع- بفضول لا يكل، وشدة الخيال، وتلك السهولة في إرجاء عدم التصديق، وتلك الشهية غير الملوثة، وذلك الاستعداد للتساؤل والتحسُّر والإعجاب؟ إن عملية النضج يجب أن يتم تقديرها لما نكسبه، وليس لما نخسره. إن عدم التلذذ بالواقعي هو طفولي بالمعنى السيئ؛ إن فقدان التلذذ بالعجائب والمغامرات ليست أكثر من تهنئة فقدان أسناننا وشعرنا وحنكنا وأخيرًا آمالنا. لماذا نسمع الكثير عن عيوب عدم النضج والقليل عن عيوب الشيخوخة؟

عندما نتهم عملًا بالطفولة، يجب أن نتوخى الحذر فيما نعنيه. إذا كنا نعني فقط أن الذوق الذي يلبي احتياجاته هو الذوق الذي يظهر عادةً في وقت مبكر من الحياة، فهذا ليس شيئًا يُحسب ضد الكتاب. لا يكون الذوق طفوليًا بالمعنى السيئ لأنه يتطور في سن مبكرة، ولكن بسبب وجود عيب جوهري فيه يجب أن يختفي في أسرع وقت ممكن. نحن نطلق على مثل هذا الذوق «الطفولي» لأن الطفولة فقط هي التي يمكنها تبريره، وليس لأن الطفولة يمكنها في كثير من الأحيان تحقيقه. اللامبالاة تجاه الأوساخ وعدم الترتيب هي «طفولية» لأنها غير صحية وغير مريحة، ومن ثم يجب التخلُّص

منها بسرعة؛ أما التلذذ بالخبز والعسل، على الرغم من شيوعه في أيام الطفولة لدينا، فنحن لا نتخلص منه. إن التلذذ بالقصص المصورة لا يمكن تبريره إلا من قبل الشباب المتطرف لأنه ينطوي على الإذعان للرسومات البغيضة والقسوة البشرية وتسطيح السرد. إذا كنت ستطلق على التلذذ بالخوارق طفوليًّا بالمعنى نفسه، فيجب عليك بالمثل إظهار سوئها الجوهريّ. الأزمنة التي تتطور فيها سماتنا المختلفة ليست مقياسًا لقيمتها.

إذا كان الأمر كذلك، فسوف يتبع ذلك نتيجة مسلية للغاية. ليس هناك ما هو أكثر صبيانية من احتقار الصبيانية. الطفل البالغ من العمر ثماني سنوات يحتقر الطفل البالغ من العمر ست سنوات، ويسعد بالتحوُّل إلى هذا الولد الكبير. التلميذ مصمم بشدة على ألا يكون طفلًا، والطالب الجامعي ألا يكون تلميذًا مدرسيًّا. إذا كنا مصممين على القضاء على جميع سمات شبابنا دون فحص مزاياها، فنستطيع البَدء بهذا التكبُّر الزمني للشباب. وماذا يحصل بعد ذلك للنقد الذي يولي أهمية كبيرة لأن يكون المرء بالغًا وهو يغرس الخوف والعار في أي متعة يمكننا مشاركتها مع الصغار جدًّا؟

8

حول القراءة الخاطئة من قبل الأدبي

يجب أن نعود الآن إلى النقطة التي أجلتها في الفصل السابق. علينا أن نلتفت إلى خطأ في القراءة يتقاطع مع تمييزنا بين الأدبي وغير الأدبي، البعض من الصنف الأول مذنب بارتكابها، والبعض من الصنف الآخر ليس كذلك.

ينطوي هذا الخطأ في الأساس على خلط بين الحياة والفن، بل حتى فشلٌ في السماح بوجود الفن على الإطلاق. ولقد تمت السخرية من أقسى صوره في القصة القديمة لرجل الغابة المنعزل في المعرض الذي أطلق النار على «الشرير» على خشبة المسرح. نرى ذلك أيضًا في النوع الأدنى من القراء الذي يريد سردًا مثيرًا، ولكنه لن يقبله ما لم يُقدَّم له بشكل «إخباري». بشكل أعمق، يبدو أن هناك اعتقادًا بأن جميع الكتب الجيدة كذلك لأنها تمنحنا المعرفة في المقام الأول، وتُعلمنا «حقائق» حول «الحياة». يُمتدح المسرحيون والروائيون كما لو كانوا يفعلون أساسًا ما كان متوقعًا من اللاهوتيين والفلاسفة، ويتم إهمال الصفات التي تنتمي إلى أعمالهم مثل الإبداع والتصميم. ويتم تبجيلهم كمعلمين ولا يتم

تقديرهم بشكل كافٍ كفنانين. باختصار، يتم التعامل مع «أدب القوة» لكوينسي[86] كنوع يندرج ضمن «أدب المعرفة».

قد نبدأ باستبعاد إحدى طرق القراءة وهي معاملة الروايات كمصادر للمعرفة. برغم أنَّها ليست طريقةً أدبية بحتة، فإنها مقبولة في سن معينة، وعادة ما تكون عابرة. تحصَّل أكثرُنا بين سن اثني عشر عامًا وعشرين عامًا من الروايات -جنبًا إلى جنب مع الكثير من المعلومات الخاطئة- على قدر كبير من المعلومات حول العالَم الذي نعيش فيه: حول الطعام والملابس والعادات والمناخ في مختلف البلدان، وطريقة العمل في مختلفِ المهن، وأساليب السفر، والأخلاق والقانون والآليات السياسية. لم نتحصل منها على فلسفة حياتية وإنما ما يعرف بـ«الثقافة العامة». قد تخدم الرواية في حالة معينة هذا الغرض حتى بالنسبة للقارئ البالغ. قد يتوصل أحد سكان الأرياف القاسية إلى فهم مبدئِنا القائل إنَّ الرجل بريء حتى تثبت إدانته، عبر قراءة قصصنا البوليسية (بهذا المعنى، فإن مثل هذه القصص هي دليل عظيم على الحضارة الحقيقية). ولكن بشكل عام يتم التخلي عن هذا الاستخدام للروايات مع تقدُّمنا في العمر. إن الفضول الذي كانت تغذيه قد تم إرضاؤه أو تلاشى ببساطة، أو إذا ما زال صامدًا فسيطلب القراء الآن معلومات من مصادر أكثر موثوقية. هذا هو أحد الأسباب التي تجعلنا أقلَّ ميلًا إلى تناول رواية جديدة مما كنا عليه في شبابنا.

بعد إبعاد هذه الحالة الخاصة عن الطريق، نستطيع الآن العودة إلى الموضوع الرئيس.

من الواضح أن بعض غير الأدبيين يُخطِئ الفن لحساب الحياة الحقيقية. كما رأينا، أولئك الذين تكون قراءتهم منقادة، فإن بناء أحلام اليقظة الأناني سوف ينقاد حتمًا هو الآخر. يتمنون أن يُخدعوا، ويريدون أن يشعروا أن هذه الأشياء الجميلة بالرغم من عدم حدوثها حقًّا، فإنَّها قد تحدث. («قد يُغرم بي كما حدث لذاك الدوق مع فتاة المصنع في تلك القصة»)، لكن من الواضح أيضًا أن عددًا كبيرًا من غير الأدبيين ليسوا في هذه الحالة على الإطلاق، بل هم في الواقع أكثر بُعدًا عنها من أيِّ شخصٍ آخر. قم بتجربة ذلك على البقال أو البستاني، لن تستطيع أن تجربها في كثيرٍ من الأحيان حول الكتب لأنهما قرآ القليل منها، لكن الأفلام ستفي بالغرض أيضًا. إذا اشتكيت له من الاحتمالية الضئيلة جدًّا للنهاية السعيدة، فمن المحتمل جدًّا أن يردَّ: «آه. أعتقد أنهم وضعوا ذلك فقط من أجل إنهاء الأمر بتلك الطريقة». وإذا تذمرت من الحب الروتيني الذي تم حشره في قصة مغامرة ذكورية، فسيقول: «حسنًا، كما تعلم غالبًا ما يجب عليهم إضافة القليل منه، فالنساء تحب ذلك». إنه يعرف جيدًا أن الفيلم عملٌ فني وليس معرفة. تنقذه لاأدبيته المفرطة بشكل ما من الخلط بين الاثنين. فلا يتوقع أبدًا أن يكون الفيلم سوى ترفيه عابر وليس في غاية الأهمية؛ ولم يحلم قط بإمكانية أن يقدِّم أيُّ فن أكثرَ من هذا. يلجأ إلى السينما لا ليتعلم بل ليسترخي. وفكرة أن أيًّا من آرائه حول العالم الحقيقي يمكن تعديلها بما رآه هناك تبدو له غير معقولة. هل تراه أحمقَ؟ حوِّل المحادثة من الفن إلى الأمور الحياتية -ثرثر معه، وماحِكه- وستجد أنه ذكيٌّ وواقعيٌّ بقدر ما تطلب.

بشكل معاكس، نجد الخطأ بشكل دقيق ومخاتل على نحو خاص بين الأدبيين. عندما يتحدث تلاميذي معي عن التراجيديا (سبق أن تحدّثوا -غير مجبرين- في كثير من الأحيان وبشكل أقل عن التراجيديات)، أكتشف أحيانًا اعتقادًا ذا قيمة، ويستحق الملاحظة أو التحليل، وذلك لأنها تنقل شيئًا يسمى وجهة النظر «التراجيدية» أو «المعنى» أو «الفلسفة» التراجيدية «للحياة». هذه الفكرة تُوصَف بأشكال مختلفة، ولكن في النسخة الأكثر انتشارًا يبدو أنها تتكون من افتراضين: (1) أن البؤس الكبير ناتج عن خلل في الضحية المعنية. (2) أن هذه المآسي إذا دُفعت إلى أقصى الحدود، فإنها تكشف لنا روعة معينة في الإنسان، أو حتى في الكون. على الرغم من أن الألم عظيم، فإنَّه على الأقل ليس دنيئًا أو بلا معنى أو محضَ كآبة.

لا أحد ينكر أن البؤس لهذا السبب وهذا القرب يمكن أن يحدث في الحياة الواقعية. ولكن إذا تم اعتبار المأساة على أنها نقدٌ لأمر حياتي، أيْ من المفترض أن نستنتج منها أن «هذا هو الشكل التقليدي أو المعتاد أو النهائي للبؤس البشري»، وعليه تصبح المأساة لغوًا مُشتَهى. قد تسبب العيوب الشخصية المعاناة؛ لكنَّ القنابل والحراب، والسرطان وشلل الأطفال، والديكتاتوريين وخنازير الطرق، والتقلبات في القيمة المالية أو في التوظيف، والمصادفة المحضة التي لا معنى لها، كُلها تسبب معاناة أكبر بكثير. وتقع المحنة على عاتق المندمج مع الظروف والمتأقلم معها والحذِر منها، بقدر أي شخص آخر. ولا تنتهي المآسي الحقيقية في كثير من الأحيان بإسدال ستارةٍ، وقرع طبول «مع هدوء البال، ونبذ كل العواطف»[87]. نادرًا

ما يلقي المحتضرون خطاباتٍ أخيرةً رائعة، ونحن الذين نشاهدهم يموتون -كما أظن- لا نتصرف مثل الشخصيات الثانوية في مشهد موت مأساوي، فللأسف المسرحية لم تنتهِ بعد، فنحن لا نملك «مغادرة طاقم التمثيل خشبة المسرح» كما في خاتمة نصوص المسرحيات. القصة الحقيقية لا تنتهي: فالمسألة يتبعها الاتصال بالمتعهدين، ودفع الفواتير، والحصول على شهادات الوفاة، وإيجاد وإثبات الوصية، والرد على رسائل التعزية. لا وجود لعظمة ولا خاتمية. الحزن الحقيقي لا ينتهي بضجة ولا أنين. في بعض الأحيان وبعد رحلة روحية مثل رحلة دانتي، نزولًا إلى المركز وبعد ذلك شرفة بعد شرفة، أعلى جبل الألم المحتمل، قد ترتفع إلى سلام، لكن السلام بالكاد يكون أقل حدة من الألم. يبقى الألم في بعض الأحيان مدى الحياة، كبركة في العقل تنمو دائمًا على نطاق أوسع وأكثر سطحيةً وإيلامًا. وفي بعض الأحيان يتلاشى الأمر كما هو الحال مع الحالات المزاجية الأخرى. أحد هذه البدائل له عظمة، لكنها ليست عظمة تراجيدية. والاثنان الآخران -قبيحان وبطيئان وسخيفان ومتواضعان- لن يكون لهما فائدة على الإطلاق لكاتب المسرحية. لا يجرؤ كاتب التراجيديا على تقديم كل المعاناة كما هو الحال عادة في مزيج قبيح من الألم والصِغَر، وكذلك كل الإهانات (باستثناء الشفقة) وعدم الاهتمام والحزن. إذ من شأنها أن تفسد مسرحيته. ستكون مملة ومحبطة. لكنه يختار من الواقع فقط ما يحتاج إليه فنه؛ وما يحتاج إليه هو فقط ما هو استثنائي. على العكس من ذلك، فإن مخاطبة أي شخص يشعر بحزن حقيقي بواسطة هذه الأفكار حول العظمة التراجيدية، للتلميح إلى أنه

يتلقى الآن «السلطة الملَكية للحزن» سيبدو أسوأ من الحمقى: سيكون ذلك بغيضًا.

بجانب عالَم يخلو من الأحزان، يجب أن نحب عالَمًا تكون فيه الأحزان دائمًا كبيرة وسامية. ولكن إذا سمحنا لـ«النظرة المأساوية للحياة» بجعلنا نعتقد أننا نعيش في مثل هذا العالَم، فسوف نكون مخدوعين. تخبرنا أعيننا بما هو أفضل من ذلك. أين يوجد في كل الطبيعة ما هو أقبح وأكثر تخجيلًا من وجه رجل بالغ مبلل ومشوَّه بفعل البكاء؟ وما وراء ذلك ليس أجمل بكثير، حيث لا سلطة ملَكية ولا حزن.

يبدو لي أنه لا يمكن إنكار أن المأساة التي تؤخذ على أنها فلسفة حياة هي الأكثر عنادًا وأفضل تمويهًا من بين كل الرغبات، لمجرد أن ادعاءاتها ظاهريًا واقعية للغاية، ادعاءٌ أنها واجهت الأسوأ. ومِن ثَمَّ، فإن الاستنتاج القائل إنَّ على الرغم من مواجهة الأسوأ فلا يزال هناك بعض السمو والأهمية، فذلك بقناعة شاهد يبدو أنه يتحدث ضد إرادته. لكن الادعاء بأنها واجهت الأسوأ -على أي حال شائع هذا «الأسوأ»- هو ببساطة ادعاء خاطئٌ في رأيي.

ليس خطأ كتّاب التراجيديا أن يخدع هذا الادعاء بعض القراء، وذلك لأن كتّاب التراجيديا لم يفعلوا ذلك قط، إنما النقاد هم من يفعل ذلك. اختار كتّاب التراجيديا قصصهم (غالبًا ما تكون متأصلة فيما هو أسطوري ومتعذر) بشكل يتناسب والفن الذي يكتبونه. بحكم التعريف إلى حد بعيد، ستكون مثل هذه القصص غير نمطية ومذهلة ومختلفة بطرق أخرى تتكيف مع الغرض. تم

اختيار القصص ذات الخواتيم الراقية والمُرضِية ليس لأن مثل هذه الخواتيم هي سمة من سمات البؤس البشري، ولكن لأنها ضرورية للدراما الجيدة. ربما بسبب وجهة النظر هذه للتراجيديا يستمد العديد من الشباب الاعتقاد أن التراجيديا هي أساسًا «أكثر حقيقيةً بالنسبة للحياة» من الكوميديا. يبدو لي أن هذا لا أساس له من الصحة على الإطلاق. يختار كل من هذه الأشكال من الحياة الواقعية تلك الأنواع من الأحداث التي يحتاج إليها فقط. المواد الخام في كل مكان حولنا، وهي مختلطة على نحو ما. والاختيار والعزل والقولبة -وليس الفلسفة- هو ما يحدد نوع المسرحية من بين هذين الاثنين. لا يتعارض المنتجان مع بعضهما أكثر من كونهما أكاليل أُقتُطِفت من الحديقة نفسها، يأتي التناقض فقط عندما نحولهم (نحن وليس المسرحيين) إلى افتراضات من قبيل «هذا ما تبدو عليه الحياة البشرية».

قد يبدو من الغريب أن الأشخاص أنفسهم الذين يعتقدون أن الكوميديا أقل حقيقيةً من التراجيديا غالبًا ما يعدُّون المسرحيةَ الهزليةَ واقعيةً. غالبًا ما التقيتُ الرأيَ القائل إنَّ الانتقال من ترويلوس إلى فابلياو كان يقرّب تشوسر إلى الواقعية. أعتقد أن هذا ناجم عن الإخفاق في التمييز بين واقعية العرض وواقعية المحتوى. فمهزلة تشوسر غنية بواقعية العرض وليس بواقعية المحتوى. كريسيدا وأليسون من النساء المحتمل وجودهم على حد سواء، ولكن ما يحدث في ترويلوس هو أكثر احتمالًا بكثير مما يحدث في حكاية ميلر. بالكاد يكون عالَم المهزلة أقل مثاليةً من عالَم الرعوية والبساطة. إنها جنة من النكات حيث تُصدَّق

الصدف العشوائية ويتعاون كل شيء معًا لإنتاج الضحكة. ونادرًا ما تنجح الحياة الحقيقية في أن تكون -ولا تبقى أبدًا لأكثر من بضع دقائق- مضحكة مثل مسرحية هزلية تم إبداعها. هذا هو السبب في أن الناس يشعرون أنهم لا يستطيعون الاعتراف بكوميديا الموقف الحقيقي بشكل أكثر تأكيدًا من قول «إنه جيد كأنه مسرحية».

تجعل أشكال الفن الثلاثة التجريدات مناسبة لها. تتجاهل التراجيديا الصدمات الخرقاء التي لا معنى لها لكثير من المصائب الحقيقية، وكذلك الركيكة والمبتذلة التي عادة ما تسرق الكرامة من الأحزان الحقيقية. وتتجاهل الأفلام الكوميدية احتمالَ ألَّا يؤدي زواج العشاق دائمًا إلى سعادة دائمةٍ ولا إلى سعادة كاملة. وتقتلع المهزلة الشفقة من المواقف التي، لو كانت حقيقية، لاستحقَّتها. لا يوجد من بين الأنواع الثلاثة ما يعبر عن الحياة بشكل عام. جميعها إنشاء: أشياء مصنوعة من أشياء من الحياة الحقيقية؛ وإضافات للحياة بدلًا من أن تكون نقدًا لها.

في هذه المرحلة، يجب أن أجاهد كي لا يُساء فهمي. لا يمكن للفنان العظيم -أو الفنان الأدبي العظيم في المطلق- أن يكون رجلًا سطحيًا سواء في أفكاره أو مشاعره. مهما كانت القصة التي اختارها غير محتملة وغير اعتيادية، فإنها كما أسلفنا «تُبث فيها الحياة» بين يديه. إن الحياة التي ستبث فيها ستكون متشربة بكل ما يمتلكه المؤلف من حكمة ومعرفة وخبرة، وأكثر من ذلك بشيء لا يمكنني وصفه إلا بشكل غامض على أنها النكهة أو «الإحساس» الذي تتمتع به الحياة الفعلية للمؤلف نفسه. هذه النكهة أو الشعور المنتشر

على مدى القصة هو الذي يجعل الابتداعات السيئة مقلقة وخانقة للغاية، والابتداعات الجيدة نشطة للغاية. تسمح لنا الابتداعات الجيدة مؤقتًا بمشاركة نوع من سلامة العقل العاطفية. وقد نتوقع أيضًا -وهو أقل أهمية- أن نجد فيها العديد من الحقائق النفسية والتأملات العميقة، أو على الأقل نشعر بها بعمق. ولكن يصلنا كل هذا، ومن المحتمل جدًّا أن يتم استدعاؤه من قبل الشاعر، على أنه «روح» (أستخدم هذه الكلمة بمعنى شبه كيميائي) العمل فني، أو على أنه المسرحية. إن صياغتها كفلسفة، حتى لو كانت فلسفةً عقلانية، واعتبار المسرحية الفعلية وسيلةً أساسية لتلك الفلسفة هو انتهاك للشيء الذي صنعه الشاعر من أجلنا.

أنا أستعمل كلمتي الشيء والصنع بتروٍّ. لقد ذكرنا سلفًا -لكن لم نجب- على السؤال عما إذا كان ينبغي للقصيدة «أن تعني أم أن تكون». ما يحمي القارئ الجيِّد من التعامل مع تراجيديا ما -لن يتحدث كثيرًا عن فكرة مجردة مثل «التراجيديا»- كمجرد وسيلة للحقيقة، هو إدراكه المستمر بأنها لا تعني فقط، بل تكون تراجيديا فحسب. إنها ليست مجرد لوغوس (شيءٌ قيل) ولكن بُويِما (شيءٌ صُنع). وينطبق الشيء نفسه على الرواية أو القصيدة السردية. إنها أشياء معقدة ومصنوعة بعناية. والانتباه إلى الأشياء لذاتها هي خطوتنا الأولى. إن تقديرها بشكل رئيس من أجل الأفكار التي قد تقترحها لنا أو الأخلاق التي قد نستخلصها منها، هو مثال صارخ على «الاستخدام» بدل «التلقي».

ما أعنيه بكلمة «الأشياء» لا يجب أن يظل غامضًا. لا علاقة لأحد الإنجازات الرئيسة في كل رواية جيدة بالحقيقة أو الفلسفة أو بالرؤية الكونية على الإطلاق، وإنما التشكيل الناجح لنوعين مختلفين من البناء. من ناحية، فإن الأحداث (الحبكة المجردة) لها ترتيبها الزمنيّ والسببيّ الذي سيكون لها في الحياة الواقعية. ومن ناحية أخرى، يجب أن تكون جميع المشاهد أو الأقسام الأخرى للعمل مرتبطةً ببعضها وَفقًا لمبادئ التصميم، مثل العناصر في الصورة، أو المقاطع في سيمفونية. يجب أن تُقاد مشاعرنا وتخيُّلاتنا من خلال «التذوُّق تلو التذوق، ودعمها بأبسط تغيير». التناقضات (وأيضًا الهواجس والصدى) بين الأغمق والأفتح، والأسرع والأبطأ، والأبسط والأكثر تعقيدًا، يجب أن يكون بها شيءٌ من التوازن، ولكن ليس تناسقًا مثاليًا أبدًا، بحيث يُستشعر شكل العمل بأكمله على أنه حتميٌّ ومُرْضٍ. ومع ذلك، يجب ألا يُخلط هذا النظام الثاني مع الأول. الانتقال من «المنصة» إلى مشهد المحكمة في بداية مسرحية هاملت، ووضع قصة إيناس في الإنيادة الثانية والثالثة، أو الظلام في أول كتابين من كتاب الفردوس المفقود[88] المؤدِّي إلى الصعود في الكتاب الثالث، هي رسوم توضيحية بسيطة. ولكنَّ هناك شرطًا آخَرَ، يجب أن يُوجَد أقل قدر ممكن من هذه الرسوم من أجل أشياء أخرى. كل حلقة وشرح ووصف وحوار -من الناحية المثالية، كل جملة- يجب أن تكون ممتعة ومثيرة للاهتمام بحد ذاتها. (الخطأ في نوسترومو لكونراد[89] هو أننا يجب أن نقرأ الكثير من التاريخ الزائف قبل أن نصل إلى المسألة المركزية، التي يوجد لها هذا التاريخ وحده). سوف يستبعد البعض هذا باعتباره «مجرد تقنية

كتابية». يجب أن نتفق بالتأكيد على أن هذه الانتظامات، بصرف النظر عما تنظمه، هي أسوأ من «مجرد» تقنيات؛ إنها كائنات معدومة، لأنَّ الشكل معدومٌ من دون الجسم الذي يُشكّله. لكن «تقدير» المنحوتة عبر تجاهل شكل التمثال لصالح «نظرة النحات للحياة» سيكون خداعًا للذات. إنه تمثال بسبب الجسم الذي يشكّله. لأنه تمثال، هو ما يجعلنا نأتي على ذكر وجهة نظر النحات عن الحياة أساسًا.

من الطبيعي جدًّا عندما نمرُّ بالحركات المُنظَّمة التي تثيرها فينا مسرحيةٌ أو سردٌ عظيم -عندما نرقص تلك الرقصة أو نقوم بتلك الطقوس أو نستسلم لهذا النمط- يجب أن يوحي لنا ذلك بالعديد من التأملات الشائقة. لقد فرضنات «تداخلات عقلية» نتيجة لهذا النشاط. قد نشكر شكسبير أو دانتي على تلك العضلة، لكن من الأفضل ألا ننسب لهم فلسفية أو أخلاقية ما ينتج عن هذا الاستخدام. من ناحيةٍ، من غير المرجح أن يتجاوز هذا الاستخدام كثيرًا -ربما يتجاوز قليلًا- مستوانا الاعتيادي. العديد من النقودات على الحياة التي يستخرجها الناس من أعمال شكسبير كان من الممكن الوصول إليها من قبل مواهب عادية جدًّا دون الحاجة إلى شكسبير.

من ناحية أخرى، قد يؤدي ذلك إلى إعاقة عمليات التلقي المستقبلية للعمل نفسه. قد نعود إليه بشكل أساسي للعثور على مزيد من التأكيد على اعتقادنا أنه يعلم هذا أو ذاك، بدلًا من الانغماس الجديد فيما هو عليه. سنكون مثل رجل يشعل نارًا لا

ليغلي الغلاية أو يدفئ الغرفة، ولكن على أمل أن يرى فيها الصور نفسها التي رآها بالأمس. ونظرًا لأن النص بالنسبة للناقد الحازم «ليس سوى غطاء رائع» -نظرًا لأن كل شيء يمكن أن يكون رمزًا أو سخرية أو غموضًا- فسنجد بسهولة ما نريد. والاعتراض الأكبر على ذلك هو الاستخدام الشائع لكل الفنون. نحن مشغولون جدًا في القيام بأشياء بواسطة النص لدرجة أننا لا نعطيه سوى فرصة ضئيلة جدًّا لأن يقوم هو بعمل أي شيء علينا، وهكذا وبشكل متصاعد نلتقي فقط أنفسَنا. لكن إحدى المهام الرئيسة للفن هي تحويل نظرنا عن ذلك الوجه المنعكس على المرآة لنتحرر من تلك العزلة. عندما نقرأ «أدب المعرفة» نأمل نتيجة لذلك أن نُفكِّر بشكل أكثر صحةً ووضوحًا. عند قراءة العمل التخيلي، أعتقد، يجب أن نكون أقلَّ اهتمامًا بتغيير آرائنا -على الرغم من أن هذا بالطبع هو تأثيرها علينا في بعض الأحيان- أكثر من الاهتمام بالدخول الكامل في الآراء، ومن ثَمَّ أيضًا المواقف والمشاعر والتجربة الكلية للآخرين. مَن مِن الناس الاعتياديين سيحاول أن يقرر بين ادعاءات المادية والإيمان بالله من خلال قراءة لوكريتيوس(90) ودانتي؟ لكن في معناه الأدبي من سيتعلم منهم الكثير وبسرورٍ عما يعنيه أن يكون المرء ماديًّا أو مؤمنًا؟

في النص الجيد يجب ألا تكون هناك «مشكلة إيمانية»، فقد قرأت لوكريتيوس ودانتي في وقت اتفقت فيه (بشكل عام) مع لوكريتيوس. ولقد قرأته منذ أن اتفقت (إلى حد كبير) مع دانتي. لا أجد أن هذا قد غير تجربتي كثيرًا أو غيّر تقييمي على الإطلاق لأيٍّ منهما. يجب أن يكون المحب الحقيقي للأدب، بطريقة ما، مثل

المقيّم الصادق المستعد لإعطاء أعلى الدرجات للعرض الفاتِن، والموثّق جيدًا للآراء التي يخالفها أو حتى يمقتها.

يُشجع على هذا النوع من القراءة الخاطئة الذي أحتج عليه هنا -للأسف- من قبل الأهمية المتزايدة لـ «الأدب الإنجليزي» كنظام أكاديمي. يوجه هذا إلى دراسة الأدب عددًا كبيرًا من الأشخاص الموهوبين والمبدعين والمثابرين الذين لا تكون اهتماماتهم الحقيقية أدبية على الإطلاق، ويكونون مجبرين على التحدث باستمرار عن الكتب. ما الذي يمكنهم فعله غير تحويل الكتب إلى النوع الذي يمكنه التحدث عنه؟ ومن ثم يصبح الأدب بالنسبة لهم دينًا وفلسفة ومدرسة أخلاقية وعلاجًا نفسيًّا وعلم اجتماع، أي شيء بدلًا من مجموعة من الأعمال الفنية. الأعمال الأخف -الملهيات- إما يتم التقليل من شأنها وإما تحريفها على أنها في الحقيقة أكثر جدية مما تبدو عليه. لكن بالنسبة لمحبي الأدب حقيقة، فإن الملهيات التي تم إجراؤها بشكل رائع هو أمر أكثر احترامًا بكثير من بعض «فلسفات الحياة» التي فُرضت على الشعراء العظماء. لسبب واحد، أنها صفقة جيدة وأصعب أن تُعقد.

هذا لا يعني أن جميع النقاد الذين يستخرجون مثل هذه الفلسفة من الروائيين أو الشعراء المفضلين لديهم ينتجون عملًا بلا قيمة. إذ ينسب كلٌّ إلى مؤلفه المختار ما يعتقد أنه حكمة؛ ونوع الشيء الذي يبدو حكيمًا سيحدده بالطبع عياره الخاص. إذا كان أحمقَ، فسوف يجد الحماقة ويُعجب بها، وإذا كان متوسط الأداء ومبتذلًا، ستكون مفضلاته كذلك. ولكن إذا كان هو نفسه مُفكِّرًا عميقًا، فإن ما يشيد

به ويفسِّره على أنه فلسفة، يؤكد استحقاق مؤلفه للقراءة، حتى لو كان في الواقع فلسفة الناقد الخاصة. قد نقارنه بالتسلسل الطويل للقدماء الذين استندوا في مواعظهم البليغة والبديعة إلى بعض اللَّي في نصوصهم. كانت الخُطب، على الرغم من سوء التفسير، في كثير من الأحيان عظاتٍ جيدةً في حد ذاتها.

9

استطلاع

سيكون من الملائم الآن تلخيص الموقف الذي أحاول بناءه على النحو التالي:

1. يمكن للعمل الفني (أيًّا كان) أن يكون «متلقًّى» أو «مستخدَمًا». عندما «نتلقاه» فإننا نبذل حواسَّنا وخيالنا وقوًى أخرى مختلفة وفقًا لنمط ابتكره الفنان، وعندما «نستخدمه» فإننا نتعامل معه على أنه دعم لأنشطتنا الخاصة. أحدهما -في هذا التشبيه القديم- مثل مَن يتم اصطحابه في جولة على الدراجة مِن قِبل رجل قد يعرف طرقًا لم يستكشفها الراكب بعد. والآخَر مثل مَن يضيف إحدى تلك القطع الحركية الصغيرة إلى دراجته، ثم يذهب في إحدى جولاته المعتادة. قد تكون هذه الرحلات في حد ذاتها جيدة أو سيئة أو عديمة التأثير. و«الاستخدامات» التي يستخدمها العديد للفنون قد تكون أو لا تكون في جوهرها مبتذلةً أو فاسدةً أو مهووسةً، إنما محض إمكانية. ويُعَدُّ «الاستخدام» أدنى من «التلقي» لأن الفن، إذا تم استخدامه بدلًا من تلقيه، فإنه يسهل حياتنا ويضيئها ويخففها أو يلطفها ولكن لا يضيف إليها.

2. عندما يكون الفن المعني هو الأدب، ينشأ تعقيد ما، لأن «تلقي» الكلمات المهمة هو دائمًا -بمعنى ما- «استخدامها» والمرور بما يتجاوزها إلى شيء متخيل ليس في حد ذاته لفظيًا. يأخذ التمييز هنا شكلًا مختلفًا نوعًا ما. دعونا نسمِّ هذا «الشيء المتخيل» **المحتوى**. يريد «المستخدِم» استخدام هذا المحتوى كتسلية لساعة مملة أو مرهقة أو كأحجية أو كمساعدة في بناء أحلام يقظة، أو ربما كمصدر «لفلسفات الحياة». يريد «المتلقي» أن يستريح فيه. هو غايةٌ بالنسبة له، على الأقل مؤقتًا. وبهذه الطريقة يمكن مقارنته (بشكل أرق) بالتأمل الديني أو (أدنى) باللعب.

3. ولكن من المفارقات أن «المستخدم» لا يستخدم الكلمات مطلقًا بشكل كامل، ويفضّل فعليًا الكلمات التي لا يمكن الاستفادة منها بشكل كامل. إنَّ الفَهم التقريبي والسريع للمحتوى كافٍ لغرضه لأنه يريد فقط استخدامه لحاجته الحالية. كل ما يدعو من الكلمات إلى فهم أكثر دقة، يتجاهله، وكل ما يتطلب ذلك هو حجَر عَثرةٍ. الكلمات بالنسبة له مجرد مؤشرات أو علامات. في القراءة الجيدة لكتاب جيد من ناحية أخرى، فإن الكلمات بالإضافة إلى أنها تشير بالتأكيد، تفعل شيئًا آخر يكون «التأشير» وصفًا عامًا جدًّا له. إنها دوافع مفصلة بشكل رائع في عقل من هو راغب وقادر على ذلك. هذا هو السبب في أن الحديث عن «السحر» أو «الاستحضار» فيما يتعلق بأسلوب ما هو استخدام استعارةٍ ليس فقط عاطفية،

ولكن مناسبة للغاية. لهذا السبب، مرة أخرى، نحن مدفوعون للحديث عن «لون»، أو «نكَهة»، أو «ملمس»، أو «رائحة» أو «مصدر» الكلمات. لهذا السبب يبدو أن التجريد الحتمي للمحتوى والكلمات يتسبب في مثل هذا العنف للأدب العظيم. نريد أن نجادل أن الكلمات هي أكثر من مجرد لباس، بل إنها أكثر من تجسيد للمحتوى. وهذا صحيح. كذلك حاولْ أن تفصل بين شكل البرتقالة ولونها، وإنْ -لبعض الأغراض- نفصل بينهما نظريًّا.

4. لأن الكلمات الجيدة -بالنتيجة- يمكن أن تجبرنا على ذلك، ومن ثم تُرشدنا إلى كل مخبأ في عقل الشخصية أو تجعل رؤية جحيم دانتي أو بندار ملموسًا، فإن القراءة الجيدة هي دائمًا سمعية كما أنها بصرية. لأن الصوت ليس مجرد متعة زائدة على الرغم من أنه قد يكون كذلك أيضًا، ولكنه جزء من الإكراه. في هذا السياق هو جزء من المعنى. هذا صحيح حتى بالنسبة لنثر جيد وفعّال. ما يجعلنا سعداء، على الرغم من الكثير من السطحية والوعيد في مقدمة شوانية[19]، هو اللطف النشط والجذاب والمبهج، ويصلنا هذا بشكل رئيس من خلال الإيقاع. ما يجعل جيبون[29] مبهجًا للغاية هو الشعور بالانتصار، وفي الطلب والتفكير في الهدوء الأولمبي الكثير من البؤس والعظمة. إنها المراحل الزمنية التي تفعل ذلك. كل منها يشبه جسرًا عظيمًا نمرُّ عليه، بسلاسة وبسرعة ثابتة، فوق وديان مبتسمة أو مروعة.

5. ما تتكون منه القراءة السيئة بالكامل قد يدخل كأحد العناصر في القراءة الجيدة، ومن الواضح أن الإثارة والفضول هي أحد هذه العناصر. وكذلك السعادة الغيرية. لا يعني ذلك أن القراء الجيدين يقرؤون من أجل ذلك، ولكن عندما تتحصل السعادة بشكل مشروع في خيال ما، فإنهم يندمجون فيه. لكن عندما يطالبون بنهاية سعيدة فلن يكون ذلك لهذا السبب وإنما لأنه يبدو لهم بطرق مختلفة أن العمل نفسه يتطلبها. (يمكن أن تكون حالات الوفاة والكوارث «مفتعلة» وغير منسجمة مثل أجراس الزفاف). لن يستمر بناء أحلام اليقظة الأناني طويلًا عند القارئ السليم. لكني أظن أنه، وخاصة عند الشباب، أو في فترات غير سعيدة أخرى، قد يدفعه ذلك إلى القراءة. لقد تم التأكيد على أن جاذبية ترولوب أو حتى جين أوستن للعديد من القراء هي في الانسحاب المتخيل إلى عصر كانت فيه طبقتهم، أو الطبقة التي يُعرّفون فيها أنفسهم، أكثر أمانًا وحظًا من الآن. ربما يكون الأمر كذلك في بعض الأحيان مع هنري جيمس حيث يعيش الأبطال في بعض كتبه حياة مستحيلة بالنسبة لمعظمنا مثل حياة الجنيات أو الفراشات، متحررينَ من الدِّين والعمل ومن الهموم الاقتصادية ومطالب الأسرة والحي المستقر. لكن يمكن أن يكون ذلك عاملَ جذبٍ أوَّليًا فقط. لن يطيق أي شخص يطلب بشكل رئيسٍ أو حتى بشدة بناءَ أحلام يقظة بشكل أناني، جيمس أو جين أوستن أو ترولوب.

تعمدتُ في وصف نوعَيِ القراءة تجنُّبَ كلمة «تسلية»، حتى عندما تكون محصنةً بالصفة «محض»، فهي ملتبسة للغاية. إذا كانت التسلية تعني المتعة الخفيفة والمرحة، فأعتقد أن هذا هو بالضبط ما يجب أن نحصل عليه من بعض الأعمال الأدبية مثل برايور أو مارتياليس[93]. وإذا كانت تعني تلك الأشياء التي «تستحوذ» على قارئ الرومانسية الشعبوية - كالتشويق والإثارة وما إلى ذلك- فسأقول: إنَّ كُلَّ كتابٍ يجب أن يكون مسليًا. الكتاب الجيد سيكون أكثر من ذلك حتى؛ ويجب ألا يكون أقل. التسلية، بهذا المعنى، تشبه الامتحان التأهيلي. إذا كانت الرواية لا توفر حتى ذلك، فقد يتم إعفاؤنا من التحقيق في صفاتها الأرق. ولكن بالطبع ما «يجذب» أحدهم لن يجذب الآخر. فحيث يحبس القارئُ الذكيُّ أنفاسَه قد يشتكي القارئُ الملِّ عدمَ حدوث أي شيء. لكنني آمل أن يجد معظم ما يسمى عادة (استخفافًا) «بالتسلية» مكانًا بين تصنيفاتي.

كما امتنعت أيضًا عن وصف نوع القراءة الذي أطلق عليه «قراءة نقدية». هذه العبارة، إذا لم يتم استخدامها بشكل اختزالي، تبدو لي مضللة للغاية. لقد قلت في فصل سابق إنه يمكننا الحكم على أي جملة أو حتى كلمة من خلال العمل الذي تؤديه أو تفشل في القيام به. يجب أن يسبق التأثيرُ الحكمَ على التأثير نفسه. وينطبق الشيء نفسه على العمل بأكمله. في الحالة المثالية، يجب أن نتلقى العمل أولًا ثم نقوم بتقييمه. وإلّا فليس لدينا ما نقيّمه. لسوء الحظ، فإن هذه الحالة المثالية لا تُدرك بشكل تدريجي كُلَّما طالت مدة عيْشِنا في مهنة أدبية أو في الأوساط الأدبية. لكنه يحدث بشكل

رائع مع الصغار، حيث «نُصدَم بشدة» في القراءة الأولى لبعض الأعمال الرائعة. ولكن هل ننتقدها؟ أبدًا، بل ينبغي أن نقرأها مرة أخرى. قد يتأخر الحكم القائل «يجب أن يكون هذا عملًا عظيمًا» لفترة طويلة. لكن في وقت لاحق من حياتنا لا يمكننا إلا أن نقوم بالتقييم بينما نمضي قدمًا؛ لقد أصبحت عادة. وهكذا نفشل في ذلك الصمت الداخلي، ذلك الإفراغ من أنفسنا، والذي من خلاله يجب أن نفسح المجال للاستقبال الكامل للعمل. ويتفاقم الفشل إلى حد كبير إذا علمنا، في أثناء قراءتنا، أننا ملزمون بإصدار حكم، كما هو الحال عندما نقرأ كتابًا لغرض مراجعته، أو عند قراءة مخطوطة لأحد الأصدقاء من أجل نصحه. ثم يبدأ القلم في العمل على الهامش وتبدأ عبارات اللوم أو الموافقة في تشكيل نفسها في أذهاننا، كل هذا النشاط يعيق التلقي.

لهذا السبب أشكُّ بشدة فيما إذا كان النقد تمرينًا مناسبًا للفتيان والفتيات. يعبّر التلميذ الذكي عما يقرأ بشكل طبيعي عن طريق المحاكاة الساخرة أو التقليد. الشرط الضروري لكل قراءة جيدة هو «الانعزال عن ذواتنا»؛ ونحن لا نساعد الشباب على القيام بذلك بإجبارهم على الاستمرار في التعبير عن آرائهم. ونمط التدريس الذي يشجعهم على الاقتراب من كل عمل أدبي بريبة هو أسلوب سام على نحو خاص. إنه ينبع من دافع معقول للغاية. ففي عالَمٍ مليءٍ بالسفسطة والدعاية، نريد حماية الجيل الصاعد من الخداع ومساعدتهم في مواجهة استحلاب المشاعر الزائفة والتفكير المشوَّش الذي تقدمه لهم الكلمات المطبوعة في كثير من الأحيان. لسوء الحظ، فإن العادة نفسها التي تجعلهم منيعين ضد النص

السيئ قد تجعلهم منيعين أيضًا ضد الجيِّدِ منه. إنَّ المُواطن الريفيّ «الذي يعرف» بشكل مفرط، والذي يأتي إلى المدينة بشكلٍ مُحصَّنٍ للغاية مع التحذيرات ضد المحتالين لا تنتهي زيارته دائمًا بشكل جيد. في الواقع، وبعد رفض الكثير من الود الحقيقي، وفقدان العديد من الفرص الحقيقية، وتكوين العديد من الأعداء، فمن المحتمل جدًّا أن يقع ضحية لمخادع يتملّق «ذكاءه». كذلك هنا، لن تتخلى أي قصيدة عن سرها للقارئ الذي يدخلها معتبرًا الشاعرَ مُخادِعًا محتمَلًا، وعازمًا على عدم الانخراط فيها. يجب أن نخاطر بالانغماس فيها إذا أردنا الحصول على شيء ما. إن أفضل حماية ضد الأدب السيّئ هي الانخراط في التجربة الكاملة للجيد منه. تمامًا كما أن التعارف الحقيقي والعاطفي مع الأشخاص الشرفاء يوفر حماية أفضل ضد المحتالين أكثر من عدم الثقة في الجميع.

من المؤكد أنَّ الطُلّاب لا يكشفون عن التأثير المعرقِل لمثل هذا التدريب من خلال إدانة جميع القصائد التي وضعها مدرسوهم أمامهم. سيتم الإشادة بمزيج من الصور التي تقاوم المنطق والخيال البصري إذا قابلوها عند شكسبير وستكون فاقعة بشكل صارخ إذا قابلوها عند شيلي. وهذا لأن الطلاب يعرفون ما هو متوقع منهم. إنهم يعلمون، لأسباب أخرى تمامًا، أنه يجب الإشادة بشكسبير وإدانة شيلي. هم يتحصلون على الإجابة الصحيحة ليس لأن طريقتهم تؤدي إليها، ولكن لأنهم يعرفونها مسبقًا. في بعض الأحيان وعندما لا يحدث ذلك، قد تعطي الإجابة الكاشفة للمعلم شكوكًا باردةً حول الطريقة نفسها.

10

الشعر

لكن ألم أقم بإغفالٍ مفزع؟ لقد ذكرنا الشعراء والقصائد لكنني لم أقلْ كلمةً واحدةً عن الشعر نفسه.

لاحظ -مع ذلك- أن جميع الأسئلة تقريبًا التي ناقشناها كان من الممكن أن يُنظر إليها من قبل أرسطو وهوراس وتاسو وسيدني وربما بوالو[94] على أنها أسئلة -إذا كانت ستُثار على الإطلاق- مناسبة في أطروحة «حول الشعر».

تذكّرْ أيضًا أننا كنا مهتمينَ بأنماط القراءة الأدبية وغير الأدبية. ولسوء الحظ يُمكن معالجةُ هذا الموضوع بشكل شبه كامل دون التطرق إلى الشعر، لأن غير الأدبي لا يكاد يقرؤه على الإطلاق، عدا قلة هنا وهناك؛ جميع النساء ومعظمهن من المسنات، قد يُحرجننا بترديد أبيات لإيلا ويلر ويلكوكس أو باشنس سترونغ[95]. الشعر الذي يحبونه دائمًا ما يكون من الحِكَم، ومن ثم حرفيًّا هو نقد للحياة. بالأحرى يستخدمون الشعر كما كانت تستخدم جداتهم الأمثال أو النصوص التوراتية. لم تكن مشاعرهم متفاعلة معه كثيرًا، أما خيالهم -كما أعتقد- فكلّا على الإطلاق. هذه هي البركة الصغيرة أو البركة التي لا تزال متبقية في السرير الجاف حيث

تدفقت فيه الأغاني الشعبية، وقوافي الحضانة والأغنية التي يُضرب بها المثل سابقًا. لكنها الآن صغيرة جدًّا لدرجة أنها بالكاد تستحق الذكر في كتاب بهذا الحجم. بشكل عام، لا يقرأ غير الأدبي الشعرَ، وهناك عدد متزايد ممن هم من الأدبيين في نواحٍ أخرى لا يقرؤون الشعر، والشعر الحديث لا يقرؤه سوى قلة قليلة ممن ليسوا شعراءَ أو نقادًا محترفين أو مدرّسين للأدب.

لهذه الحقائق أهمية مشتركة. تنمو الفنون بشكل متباعد عند تطورها. ذات مرة كانت الأغنية والشعر والرقص كلها أجزاء من درومينون واحد[96]، وأصبح الآن كل واحد على ما هو عليه بانفصاله عن الآخر، وقد ترتب على ذلك خسائر ومكاسب كبيرة. حدثت العملية ذاتها في الفن الأدبي الواحد، وميّز الشعر نفسه أكثر وأكثر عن النثر.

يبدو هذا متناقضًا إذا كنا نفكر بشكل أساسي في الإلقاء. فمنذ زمن ووردزورث تعرضت المفردات الاستثنائية وبناء الجملة المسموح للشعراء استخدامه للهجوم، وتم إبعاد هذه المفردات الآن تمامًا. وبهذه الطريقة يمكن القول إنَّ الشعر أصبح أقرب إلى النثر من أي وقت مضى، لكن هذا التقارب سطحي وقد يتلاشى مع عاصفة الموضة التالية. على الرغم من أن الشاعر الحديث، مثل بوب، لا يستخدم التقليص الشعري[97] ولا يشبّه امرأة شابة بالحورية، لكنَّ أعماله في الحقيقة لا تشترك كثيرًا مع أي عمل نثري مما كان في شعر بوب. كان من الممكن سرد قصة اغتصاب القفل ومافيها من سيلفس[98] وغيرهم نثرًا، وإن لم يكن بشكل فعّال. وكان

للأوديسة والكوميديا الإلهية ما يمكن أن يقولاه بشكلٍ جيّد، ولكن ليس بشكل جيّد جدًّا دون الشعر. معظم ما يطلبه أرسطو في المسرحية الدرامية يمكن أن يوجد في المسرحية النثرية. فالشعر والنثر مهما كانا مُختلفَيْنِ في اللغة، فهما متداخلان ومتطابقان تقريبًا في المحتوى. لكن الشعر الحديث، إذا كان «يقول» أي شيء على الإطلاق، وإذا كان يطمح إلى أن «يعني» كما «أن يكون في ذاته»، فهو يقول ما لا يستطيع النثر قوله بأيّ طريقة. كانت قراءة الشعر القديم تتطلب تعلُّمَ لغة مختلفة قليلًا. أما قراءة الجديد منه فيتضمن فك عقلك، والتخلي عن جميع الروابط المنطقية والسردية التي تستخدمها في قراءة النثر أو في المحادثات. يجب أن تحقق حالة تشبه الغيبوبة حيث تعمل الصور والارتباطات والأصوات من دونها، وعليه تتقلص الأرضية المشتركة بين الشعر وأي استخدام آخر للكلمات إلى الصفر تقريبًا. وبهذه الطريقة يصبح الشعر الآن شاعريًّا بشكلٍ جوهريٍّ أكثر من أي وقت مضى، و«أنقى» بالمعنى السلبي؛ فهو لا يقوم فقط (مثل كل الشعر الجيد) بما لا يستطيع النثر القيام به، بل إنه أيضًا يمتنع عمدًا عن القيام بأي شيء يستطيع النثر القيام به.

لسوء الحظ وبشكل حتمي، هذه العملية مصحوبة بتناقُصٍ مُستمرّ في عدد قراء الشعر. وقد ألقى البعض باللوم على الشعراء في ذلك، والبعض الآخر على الناس. لست متأكدًا من وجود أي ضرورة للّوم. فكلما تم صقل أي أداة وإتقانها من أجل وظيفة محددة، قلّ عدد أولئك الذين لديهم المهارة أو الدواعي للتعامل معها بالطبع. يستخدم الكثيرون السكاكين العادية، وعددٌ قليل

يستخدم مباضع الجراحين. المبضع أفضل للعمليات الجراحية، لكنه لا يصلح لأي شيء آخر. كذلك يحصر الشعر نفسه أكثر وأكثر فيما لا يستطيع أن يفعله إلا الشعر؛ ولكن تبين أن هذا شيء لا يريد الكثير من الناس القيام به، ولا يمكنهم بالطبع تلقيه إذا فعلًا أرادوا ذلك. الشعر الحديث صعب للغاية بالنسبة لهم، وعقيم ضد الشكوى، شعرٌ بهذه النقاوة يجب أن يكون صعبًا، لكن يجب ألّا يشتكي الشعراء أيضًا إذا لم تتم قراءتهم. عندما تتطلّب قراءة الشعر موهبة لا تكاد تكون أقل عظمة من فن كتابته، فلا يمكن أن يكون القراء أكثر عددًا من الشعراء. إذا قمت بكتابة مقطوعة على الكمان لا يستطيع عزفها سوى عازف واحد من بين المئات، فيجب ألا تتوقع سماعها كثيرًا. لم يعد التشبيه الموسيقي بعيدًا. فالشعر الحديث هو من النوع الذي يمكّن واسع الاطلاع أن يقرأ القطعة نفسها بطرق مختلفة تمامًا، ولم يعد بإمكاننا افتراض أن جميع هذه القراءات باستثناء واحدة -أو كل القراءات- «خاطئة». من الواضح أن القصيدة تشبه النوتة والقراءات تشبه طُرق أداء هذه النوتة. طُرق الأداء المختلفة مقبولة، لكن السؤال ليس أيُّها «الصحيح»؟ ولكن أيُّها الأفضل؟ والشُّرّاح والمفسّرون أقرب شبهًا إلى كونهم قادة أوركسترا أكثر منهم إلى أفراد جمهور ومستمعين.

إن الأمل يتلاشى بشدة في أن تكون هذه الحالة عابرة. والبعض ممن يكرهون الشعر الحديث يأملون أن يموت قريبًا ويختنق في فراغ نقاوته ويحل مكانه شعر يتداخل إلى حدٍّ كبير مع المشاعر والاهتمامات التي يدركها عامة الناس. والبعض الآخر يرى من خلال «التثقيف» يمكن أن «يُربّى» عامة الناس إلى أن يصبح للشعر، كما

هو الآن، مرة أخرى جمهور واسع على نحو معقول. أنا ٥.ركون باحتمال ثالث.

طورت المدن القديمة بدافع الضرورة العملية مهارة كبيرة في التحدث، حتى تكون مسموعًا ومقنعًا في التجمعات الكبيرة في الفضاء المفتوح، أطلقوا عليها اسم بلاغة. أصبحت البلاغة جزءًا من تعليمهم. تغيرت الظروف بعد عدة قرون واختفت استخدامات هذا الفن. لكن مكانتها بقيت كجزء من المناهج التعليمية، بقيت لأكثر من ألف سنة. ليس من المستحيل أن يكون للشعر، كما يمارسه الحداثيون، مصير مماثل أمامه. لقد أصبح تفسير الشعر راسخًا باعتباره تمرينًا مدرسيًّا وأكاديميًّا. ونية إبقائه هناك، وجعل الكفاءة فيه مؤهلًا لا غنى عنه للوظائف الراقية، وعليه تأمين جمهور كبير ودائم (بسبب الإلزام) للشعراء ومفسريهم، هو أمر مصرح به. قد ينجح ذلك، دون العودة إلى الأساس أكثر مما هو عليه الآن في «أعمال وأحضان» معظم الرجال، قد يسود الشعر بهذه الطريقة لألف عام. سيتم توفير مادة للتفسير الذي سيشيد به المعلمون باعتباره نظامًا لا يضاهى وسيقبل التلاميذ ذلك على أنه أمر ضروري. لكن هذه تكهنات. في الوقت الحالي، تقلصت مساحة الشعر في خريطة القراءة من إمبراطورية عظيمة إلى ولاية صغيرة: ولاية بالرغم من نموها هي تؤكد اختلافها عن جميع الأماكن الأخرى أكثر فأكثر، حتى لا يشير هذا المزيج من الحجم الضئيل والخصوصية المحلية إلى ولاية بقدر ما يشير إلى «محمية». ليس للتبسيط ولكن لغرض بعض التعميمات الجغرافية الواسعة،

فإن هذه المنطقة لا تكاد تذكر. بداخلها لا يمكننا دراسة الفرق بين القارئ الأدبي وغير الأدبي، إذ لا يوجد قراء غير أدبيين هناك.

ومع ذلك فقد رأينا سلفًا أن القارئ الأدبي يقع أحيانًا فيما أظنه أنماطًا قرائية سيئة. وحتى هذه في بعض الأحيان تكون أشكالًا أكثر حذقًا من الأخطاء نفسها التي يرتكبها غير الأدبي. وهم يفعلون ذلك عند قراءة القصائد.

«يستخدم» الأدبي في بعض الأحيان الشعر بدلًا من «تلقيه». إنهم يختلفون عن غير الأدبي في ذلك لأنهم يعرفون جيدًا ما يقومون به ومستعدون للدفاع عنه. إذ يسألون: لماذا يجب أن أحيد عن تجربة حقيقية وحاضرة، وما تعنيه القصيدة بالنسبة لي، وماذا يحدث لي عندما أقرأها، إلى الاستفسارات حول نية الشاعر أو محاولة إعادة بناء مقاصده، غير متأكد عما قد عناه ذلك لمعاصريه؟ يبدو أن هناك إجابتين. أولها هي أن القصيدة التي في رأسي والتي أصنعها من ترجماتي الخاطئة لتشوسر أو سوء فهمي لدون[99] قد لا تكون بجودة العمل الفعلي الذي قام به تشوسر أو دون. ثانيًا، لماذا لا نجمع كلهما؟ بعد الاستمتاع بما صنعته من هذه القصائد، لماذا لا أعود إلى النص، وفي هذه المرة أبحث عن الكلمات الصعبة، وأعيد توضيح التلميحات، واكتشاف أن بعض المتع العروضية في تجربتي الأولى كانت بسبب سوء النطق المحظوظ، ومن ثم معرفة ما إذا كنت أستطيع الاستمتاع بقصيدة الشاعر ليس بالضرورة بدلًا من قصيدتي الخاصة ولكن بالإضافة إليها؟ إذا كنتُ رجلًا عبقريًّا ولا يعيقني التواضع الزائف، فقد لا أزال أعتقد أن قصيدتي هي

الأفضل من بين الاثنتين. لكن لم يكن بإمكاني اكتشاف ذلك دون معرفة كلهما. في كثير من الأحيان، كلاهما يستحق الاحتفاظ به. ألا نزال نستمتع جميعًا بتأثيرات معينة أنتجتها فينا مقاطع من الشعراء الكلاسيكيين أو الأجانب عندما أسأنا فهمها؟ نحن نفهمها بشكل أفضل الآن. نحن نتمتع بشيء نثق فيه أكثر من استمتاعنا بما نوى فيرجيل أو رونسار منحنا إياه[100]. هذا لا يلغي أو يلطخ الجمال القديم، إنه يُشبه إلى حدٍّ ما زيارة مكان جميل خبرناه في الطفولة، ونقدّر المناظر الطبيعية فيه بعيون البالغين؛ وأيضًا نحيي الملذات التي أنتجتها عندما كنا صغارًا والتي غالبًا ما تكون مختلفة جدًّا.

باعتراف الجميع، لا يمكننا أبدًا الخروج من أنفسنا. مهما فعلنا، فإن شيئًا خاصًّا بنا ومن صنع عصرنا سيظل باقيا في تجربتنا لكل الأدب. وبالمثل، لا يمكنني أبدًا رؤية أي شيء تمامًا من وجهة نظر حتى أولئك الذين أعرفهم وأحبهم أكثر من أي شخص آخر، لكن يمكنني إحراز بعض التقدم نحو ذلك على الأقل. يمكنني على الأقل القضاء على أوهام المنظور الأكثر فداحةً. يساعدني الأدب على فعل ذلك مع الأحياء، ويساعدني الأحياء على فعل ذلك مع الأدب. إنْ لم أتمكّنْ من الخروج من الزنزانة، فعلى الأقل سوف أنظر من خلال القضبان، إنه أفضل من الغرق على الحصير في الزاوية المظلمة.

ومع ذلك قد تكون هناك قصائد (قصائد حديثة) تتطلب نوع القراءة الذي أدنته للتو. ربما لم تكن للكلمات أن تكون أي شيء أبدًا سوى مادة خام لكل ما قد تصنعه حساسية كل قارئ لها، ولم تكن هناك نية أن يكون لتجربة قارئ ما أيُّ شيء مشترك مع تجربة

أخرى أو مع تجربة الشاعر. إذا كان الأمر كذلك، فلا شك أن هذا النوع من القراءة سيكون مناسبًا لهم. إنه لَأمرٌ مؤسِفٌ أن تقف أمام صورة مصقولة بحيث لا ترى فيها سوى انعكاسك الخاص؛ وليس من المؤسف أن يتم وضع المرآة على هذا النحو.

وجدنا خطأً في قراءة غير الأدبي لعدم انتباهه الكافي للكلمات ذاتها. هذا الخطأ بكليته، لا يحدث أبدًا عندما يقرأ الأدبيُّ الشعرَ. فهم يصغون للكلمات بشكل كامل وبطرق مختلفة، لكنني أحيانًا أجد أن طابع الكلمات السمعي لا يتم تلقيه بالكامل. لا أعتقد أنه يُهمَل بسبب الإغفال، وإنما يتم تجاهله عمدًا. لقد سمعت عضوًا في كلية اللغة الإنجليزية في إحدى الجامعات يقول صراحة «كل شيء مهم في الشعر عدا الصوت». ربما كانت مجرد مزحة، لكنني وجدت أيضًا بصفتي ممتحنًا أن عددًا هائلًا من المرشحين بمرتبة الشرف، وبالتأكيد أدبيون في نواحٍ أخرى، يظهرون من خلال اقتباساتهم الخاطئة فقدانًا تامًا للوعي تجاه العروض.

كيف نشأت هذه الحالة العجيبة؟ أقترح تخمينًا لسببينِ مُحتملَيْنِ. في بعض المدارس، يتمُّ تعليم الأطفال كتابة الشعر الذي تعلَّموه من أجل التكرار ليس وفقًا للأبيات ولكن في «مجموعات النقاش». والغرض من ذلك هو علاجهم مما يسمى «بالتغنّي». يبدو أن هذه سياسة قصيرة النظر للغاية. إذا كان هؤلاء الأطفال سيصبحون عشاقًا للشعر عندما يكبرون، فإن التغني سيعالج نفسه في الوقت المناسب، وإذا لم يكن كذلك، فلا يهم. في الطفولة التغنّي ليس عيبًا. إنه ببساطة أوَّلُ شكلٍ من أشكال الإحساس

الإيقاعي؛ خام في حد ذاته ولكنّه عرَضٌ جيّد وليس سيئًا. هذا الانتظام الإيقاعي، وهذا التأرجح للجسم كله على العَروض بما هي عَروض، هو الأساس الذي يجعل جميع الاختلافات والتفاصيل الدقيقة ممكنةً. إذ لا يوجد تنوع إلا لأولئك الذين يعرفون القاعدة، ولا توجد اختلافات دقيقة لمن لم يستوعبوا ما هو بديهي. أكرر، من الممكن أن يكون أولئك الذين هم الآن صغارٌ قد التقوا الشعر الحر في وقتٍ مبكِّر جدًا من الحياة، وفي حين أنه شعر حقيقي، تكون آثاره السمعية شديدة الحساسية وتتطلب تقديرًا لأذن تدربت طويلًا على الشعر العَروضي. أولئك الذين يعتقدون أنهم يستطيعون تلقي الشعر الحُر دون تدريب عَروضيّ هم -كما أسلّم- يخدعون أنفسهم؛ هم يحاولون الجري قبل أن يتمكنوا من المشي. لكن في الجري، يكون السقوط مؤذيًا، ومنه يكتشف العدّاء المحتمل خطأه. الأمر ليس كذلك مع الخداع الذاتي للقارئ، فهو عندما يسقط لا يزال يعتقد أنه يجري. نتيجة لذلك، قد لا يتعلّم المشي أبدًا، ومن ثم لا يتعلم الجري على الإطلاق.

11

التجربة

تم تجميع الجهاز الذي تتطلبه تجربتي ويمكننا الآن البدء في العمل. نحكم عادة على الذوق الأدبي للقراء من خلال ما يقرؤون. كان السؤال المطروح هو ما إذا كانت هناك أفضلية في عكس العملية والحكم على الأدب من خلال الطريقة التي يُقرأ بها. إذا سارت الأمور بشكل مثالي، فيجب أن ننتهي بتعريف الأدب الجيد على أنه ما يسمح بالقراءة الجيدة أو يدعوها أو يفرضها حتى؛ والأدب السيئ هو ما يفعل الشيء ذاته للقراءة السيئة. هذا تبسيط مثالي، وعلينا أن نكتفي بشيء أقل دقة. لكن أود في الوقت الحالي أن أقدم الفائدة المحتملة لهذا الانعكاس.

أولًا، تركز هذه التجربة انتباهنا على فعل القراءة. مهما كانت قيمة الأدب، فإنها حقيقية فقط عندما وحيثما يقرأ القراء الجيدون. الكتب الموجودة على الرف ليست سوى أدب محتمَل. والذوق الأدبي هو مجرد احتمال عندما لا نقرأ. لا يتم استدعاء أيٍّ من هذين الاحتمالين إلا في هذه التجربة العابرة. إذا تم اعتبار البحث والنقد الأدبيين من الأنشطة الملحقة بالأدب، فإن وظيفتهما الوحيدة هي مضاعفة تجارب القراءة الجيدة وإطالة أمدها وحمايتها. ما نحتاج إليه هو النظام الذي يبتعد عن التجريد من خلال التركيز على الأدب ذي التأثير.

ثانيًا، يضع النظام المقترح أقدامنا على أرضية صلبة، بينما يضعها النظام المعتاد على رمال متحركة. تكتشف أنني أحب لام[101]، ولأنك متأكد أن لام سيئ، فأنت تقول إن ذوقي سيئ. لكن نظرتك إلى لام هي إما ردُّ فعل شخصي مستقل تمامًا مثل وجهة نظري عنه، وإمّا استنادٌ إلى النظرة السائدة للعالم الأدبي. إذا كان الأول، فإن إدانتك لذوقي وقحة؛ والأخلاق فقط من تردعني عن استخدام مغالطة «وأنت كذلك». أما إذا اتخذت موقفك من وجهة النظر «السائدة»، فإلى متى تعتقد أنها سوف تسود؟ أنت تعلم أن لام لم يكن ليكون علامة سوداء في صفحتي قبل خمسين عامًا. أنت تعلم أن تنيسون كان يمكن أن يكون علامة أكثر سوادًا بكثير في الثلاثينيات مما هو عليه الآن: إن خلع العروش هذا وعمليات الترميم هي أحداث شهرية تقريبًا، ولا يمكنك الوثوق بأي منها على أنها دائمة. جاء بوب، وخرج، ثم عاد. يبدو أن ميلتون، المشنوق والمسحول والمقطّع من قبل اثنين أو ثلاثة من النقاد المؤثرين -وكل تلاميذهم صلوا صلاة الموتى عليه- قد عاد إلى الحياة. انخفض سهم كبلينغ[103] الذي كان في يوم من الأيام مرتفعًا للغاية، إلى قاع السوق، والآن هناك علامات على ارتفاع طفيف له. «التذوق» بهذا المعنى هو في الأساس ظاهرة زمنية. أخبِرْني بتاريخ ميلادك وسأخمن جيدًا ما إذا كنت تفضل هوبكنز أو هاوسمان، هاردي أو لورانس[104]. أخبِرْني أنَّ رجلًا احتقر بوب وأبدى إعجابه بأوسيان، وسأخمن بشكل دقيق زمن ازدهاره. كل ما يمكنك قوله عن ذوقي هو أنه بالٍ؛ وكذلك سيكون ذوقك قريبًا.

لكن لنفترض أنك قد سلكت طريقًا مختلفًا تمامًا في العمل. افترض أنك أعطيتني حبلًا كافيًا وتركتني أشنق نفسي. ربما شجعتني على الحديث عن لام، واكتشفت أنني كنت أتجاهل بعض الأمور التي يمتلكها بالفعل وأقرأ فيه الكثير من الأشياء الجيدة غير الموجودة فيه، وأنني في الواقع نادرًا ما أقرأ ما أشيد به، وأن المصطلحات ذاتها التي أثني بها عليه تكشف عن مدى كونها مجرد محفز لخيالاتي الحزينة والغريبة. وافترض أنك بعد ذلك قمت بتطبيق طرق الكشف هذه على المعجبين الآخرين بلام، وفي كل مرة تحصل على النتيجة نفسها. إذا فعلت هذا، فإنك، على الرغم من أنك لن تصل إلى اليقين الرياضي أبدًا، ولكن ستكون لديك أرضية صلبة للاقتناع المتزايد باطراد بأن لام سيئ. قد تجادل «بما أن كل من يستمتع بلام يفعل ذلك من خلال تقديم أسوأ أنواع القراءة إليه، فمن المحتمل أن يكون لام مؤلِّفًا سيئًا». تعتبر ملاحظة كيفية قراءة القراء أساسًا قويًا للحكم على ما يقرؤون؛ لكن الحكم على ما يقرؤونه هو أساس واهٍ بل لحظيٌّ للحكم على طريقتهم في القراءة. لأن التقييم المقبول للأعمال الأدبية يختلف باختلاف كل تغيير في الموضة، ولكن التمييز بين أنماط القراءة اليقظة وغير المنتبهة، المنقادة والعنيدة، اللامبالية والأنانية، هو تمييز دائم؛ إذا كان صالحًا في أي وقت، فهو صالح دائمًا وفي كل مكان.

ثالثًا، هذه التجربة تجعل الإدانة النقدية مهمة شاقة، وأنا أعتبر هذه ميزة. إنها سهلة للغاية الآن.

أيًا كانت الطريقة التي نستخدمها، سواء كنا نحكم على الكتب بحسب قرّائها أو العكس، فإننا دائمًا نميز بشكل مزدوج. نقوم

أولًا بفصل الخراف عن الجداء ثم الخراف الأفضل عن الأسوأ. وكذلك نضع بعض القراء أو الكتب داخل الحظيرة، ثم نوزع المديح واللوم على من بداخلها. وهكذا إذا بدأنا بالكتب، فإننا نرسم خطًا بين «القمامة التجارية» المحضة وأفلام التشويق والمواد الإباحية والقصص القصيرة في المجلات النسائية وما إلى ذلك، وبين ما يمكن أن يسمى أدبًا «مهذبًا» أو «بالغًا» أو «حقيقيًا» أو «جادًّا»، ولكن بعد ذلك نسمي بعضًا من هذا الأخير جيدًا وبعضه سيئًا. النقد الحديث الأكثر قبولًا قد يصف، على سبيل المثال، موريس وهاوسمان بالسيئين، وهوبكنز وريلكه[105] بالجيدين. إذا كنا نحكم على القراء فإننا نفعل الشيء ذاته. نحن نقسم تقسيمًا واسعًا وبالكاد يمكن الجدل فيه بين أولئك الذين نادرًا ما يقرؤون، والذين يقرؤون على عجل وضوضاء وكثيري النسيان، والذين يقرؤون لقتل الوقت فقط، وأولئك الذين تُعتبر القراءة بالنسبة لهم نشاطًا شاقًّا وهامًّا. ولكن بعد ذلك في الفئة الأخيرة، نميز فيها الذوق «الجيّد» من «السيئ».

عند التمييز الأول المتعلق بتحديد الحظيرة، يجب على الناقد العامل بالنظام الحالي أن يدعي أنه يحكم على الكتب. لكن في الواقع، فإن الكتب التي يضعها في الحظيرة هي في الغالب كتب لم يقرأها من قبل. كم قرأ من كتب «رعاة البقر»؟ وكم منها في الخيال العلمي؟ إذا كان مثل هذا الناقد يسترشد ببساطة بالأسعار المنخفضة لهذه الكتب والصور المروعة على أغلفتها، فهو على أرض مضطربة للغاية. قد يجازف بإلغاء شخصية مسكينة في عيون الأجيال القادمة، لأن العمل الذي كان مجرد قمامة تجارية بالنسبة لذوق من جيل ما قد يصبح عملًا كلاسيكيًا بالنسبة لأجيال أخرى. ومن ناحية أخرى،

إذا كان يسترشد بازدراء قرّاء هذه الكتب، فهو إذن يستخدم نظامِي استخدامًا فظًّا وغير معترَف به. سيكون من الأكثر أمانًا الاعتراف بما كان يفعله والقيام به بشكل أفضل، والتأكد من أن ازدراءه لم يكن فيه مزيج من تكبر اجتماعي محض أو تحذلق فكري. نظامي المقترح يعمل في الفضاء العام. إذا لم نتمكن من مراقبة عادات القراءة لأولئك الذين يشترون كتب رعاة البقر، أو نعتقد أن الأمر لا يستحق المحاولة، فيجب ألا نقول شيئًا عن هذه الكتب. إن استطعنا، فعادةً لا توجد صعوبة كبيرة في تخصيص هذه العادات للفئة الأدبية أو غير الأدبية. إذا وجدنا أن الكتاب يُقرأ عادةً بطريقة ما، وأكثر من ذلك إذا لم نجد أنه يُقرأ بأي طريقة أخرى، فلدينا حالة ظاهرة الوجاهة للتفكير في أنه سيئ. من ناحية أخرى، إذا وجدنا ولو قارئًا واحدًا يجد في الكتاب الصغير الرخيص بأعمدته المزدوجة والطلاء البشع على غلافه متعةً طوال حياته، وأنه قرأه وأعاد قراءته، وأنه يلاحظ ويعترض إذا تغيرت كلمة فيه، فإنه مهما وجدنا هذا الكتاب تافهًا، ومهما كان مُحتَقِرًا من قبل أصدقائنا وزملائنا، فلا ينبغي لنا أن نجرؤ على وضعه في الحظيرة.

إلى أي مدى يمكن أن تكون الطريقة الحالية محفوفة بالمخاطر؟ لدي أسبابي لأعرف ذلك. الخيال العلمي هي منطقة أدبية كنت أزورها كثيرًا، إن أصبحت أزورها نادرًا الآن، فذلك ليس بسبب تحسُّن ذوقي وإنما لأن المنطقة قد تغيَّرت، حيث أصبحت الآن مغطاة بمبانٍ جديدة، وبأسلوبٍ لا أهتم به. لكنني لاحظت في الأيام الخوالي أنه كلما قال النقاد شيئًا عنها، أظهروا جهلًا كبيرًا بها، حيث يتحدثون عنها كما لو كانت نوعًا متجانسًا. لكنها بالمعنى الأدبي ليست

نوعًا أدبيًا على الإطلاق. لا يوجد شيء مشترك بين كل من يكتبها باستثناء استخدامهم «لآلة» معينة. بعض الكتاب من عائلة جول فيرن[106] وهم مهتمون في المقام الأول بالتكنولوجيا، ويستخدم البعض الآلة لمجرد الفنتازيا الأدبية، وينتجون ما هو في الأساس حكاية خرافية أو أسطورة، ويستخدمها عدد كبير للتهكم. تقريبًا كل الانتقادات الأمريكية اللاذعة لطريقة الحياة هناك تأخذ هذا الشكل، وتتم إدانتها في الحال باعتبارها غير أمريكية إذا ما غامر أحدهم في أي أسلوب آخر. وأخيرًا، هناك عدد هائل من المتسللين الذين «استفادوا» فقط من الطفرة في الخيال العلمي واستخدموا الكواكب البعيدة أو حتى المجرات كغطاء خلفي لقصص التجسس أو قصص الحب التي قد تكون موجودة وربما بشكل أفضل في روايات وايت تشابل أو ذا برونكس[107]. وبما أن القصص تختلف من حيث النوع، كذلك بالطبع يختلف قراؤها. يمكنك، إن رغبت، تصنيفُ كل قصص الخيال العلمي معًا، ولكن ذلك في مستوى ذكاء تصنيف أعمال بالانتاين وكونراد ووِيليام جاكوبس[108] معًا على أنها «قصص بحر» ثم القيام بانتقادها.

ولكن عندما نصل إلى التمييز الثاني بين الخراف وما هو داخل الحظيرة، فإن نظامي سيختلف بشكل حاد عن النظام المعمول به. بالنسبة للنظام القائم، يمكن أن يكون الاختلاف من ذات الدرجة بين الفروق داخل الحظيرة والتمييز الأساسي الذي يرسم الحظيرة نفسها: ميلتون سيئ وباشينس سترونغ أسوأ، ديكنز (في المجمل) سيئ وإدغار والاس[109] أسوأ، ذوقي سيئ لأنني أحب سكوت وستيفنسون، وذائقة أولئك الذين يحبون بوروس أسوأ.

لكن النظام الذي أقترحه لن يميز من خلال الدرجة بل من خلال نوع القراءات. كل الكلمات -مثل «ذائقة» أو «إعجاب» أو «متعة»- تحمل معانيَ مختلفة عند التطبيق على غير الأدبي وعَلَيّ. لا يوجد أي دليل على أن تفاعل شخص مع إدغار والاس هو مثل تفاعلي مع ستيفنسون. وبهذه الطريقة فإن الحكم على شخص ما بأنه غير أدبي يشبه الحكم القائل «هذا الرجل ليس واقعًا في الحب»، في حين أن الحكم بأن ذوقي سيئ يشبه إلى حد بعيد القول «هذا الرجل واقع في الحب ولكن مع امرأة مريعة». وكما أنه أمر حقيقي حين يحب الرجل صاحب الفهم والتربية امرأة لا نحبها على نحو محق وحتمي، فذلك يجعلنا نفكر فيها مرة أخرى ونبحث فيها -وأحيانًا نجد- شيئًا ما لم نلاحظه من قبل، ولذلك في نظامي، حقيقة أن الناس -أو حتى أي شخص آخر- يمكنهم قراءة كتاب بشكل جيد وصادق، ومحبته مدى الحياة، كتابٍ كنا نعتقد أنه سيئ، سيثير ذلك الشك في أنه لا يمكن أن يكون سيئًا حقًّا كما كنا نظن. في بعض الأحيان، وللتأكيد، تظل عشيقة صديقنا في أعيننا باهتة وغبية وبغيضة لدرجة أننا لا نستطيع أن ننسب حبه لها إلا إلى السلوك غير العقلاني والغامض للهرمونات، وبالمثل فإن الكتاب الذي يعجبه قد يستمر في الظهور بشكل سيئ للغاية لدرجة أنه يتعين علينا أن ننسب إعجابه به لبعض الارتباطات المبكرة أو غيرها من الحوادث النفسية. ولكن يجب وينبغي لنا أن نظل غير واثقين من ذلك. من المحتمل دائمًا أن يكون هناك شيء لا يمكننا تبصُّره. إن الاحتمال الظاهر للوهلة الأولى أن أي شيء تمت قراءته حقًّا وأُحِب بعناد من قبل أيِّ قارئ له بعض الفضيلة هو احتمال ساحق. لذلك فإن إدانة مثل هذا

الكتاب في نظامي، مسألة خطيرة للغاية. إدانتنا ليست نهائية أبدًا، يمكن دائمًا ودون تعذُّر إعادة طرح السؤال.

وهنا أشير إلى أن النظام المقترح هو الأكثر واقعية. لأننا مهما قلنا فإننا ندرك جميعًا في لحظة باردة أن الفروق داخل الحظيرة أكثر خطورةً بكثير من موقع الحظيرة نفسها، وأنه لا شيء يمكن كسبه من خلال إخفاء هذه الحقيقة. عندما نصفّر ألحانًا للحفاظ على معنوياتنا، قد نقول إننا على يقين من أن تنيسون أدنى من ووردزورث مثل أن إدغار والاس أدنى من بلزاك. وعند احتدام الجدل، قد تقول إن ذوقي في الإعجاب بميلتون هو مجرد مثال أكثر اعتدالًا من النوع نفسه من السوء الذي ننسبه إلى الذوق الذي يحب القصص المصورة. يمكننا قول هذه الأشياء ولكن لا يوجد رجل عاقل يصدقها تمامًا. الفروق التي نرسمها بين الأفضل والأسوأ داخل الحظيرة ليست على الإطلاق مثل تلك بين أدب «القمامات» والأدب «الحقيقي». كلها تعتمد على أحكام محفوفة بالمخاطر وقابلة للنقض. والنظام المقترح يقر هذا صراحةً. إنه يعترف منذ البداية بأنَّه لا يمكن أن يكون هناك سؤال حول «فضح» أو «كشف» أيِّ مُؤلِّف كان لبعض الوقت داخل الحظيرة. نبدأ من افتراض أن كل ما وُجد جيدًا من قبل أولئك الذين يقرؤون فعلًا قد يكون جيدًا. كل الاحتمالات ضد أولئك الذين يهاجمون، وكل ما يمكنهم أن يأملوا في فعله هو إقناع الناس بأنَّه أقلُّ فائدة مما يعتقدون، والاعتراف بحرية أن حتى هذا التقييم يمكن تنحيته جانبًا في الوقت الحاضر.

ومن ثم فإن إحدى نتائج نظامي هي إسكات هذا النوع من النقاد الذين يعتبرون جميع الأسماء العظيمة في الأدب الإنجليزي -باستثناء نصف دزينة محمية من قبل «المؤسسة» النقدية- ككثرة أعمدة الإنارة بالنسبة للكلب، وهذا أمرٌ أعتبره جيدًا. إن خلع العروش هذا هو إهدار كبير للجهد، إهدار ينتج عن حدته حرارة على حساب النور، فهي لا تحسّن قدرة أي شخص على القراءة الجيدة. والطريقة الحقيقية لإصلاح ذوق القارئ لا تتمثل في تشويه سمعة كتبه المفضلة حاليًّا، ولكن في تعليمه كيفية الاستمتاع بشيء أفضل.

هذه هي المزايا التي أعتقد أننا قد نأملها من بناء نقدنا للكتب على نقدنا للقراءة. ولكننا تصوَّرْنا حتى الآن أن النظام يعمل بشكل مثالي وتجاهلنا العقبات. أما في الممارسة العملية، فيجب أن نكون راضين بما هو أقل.

إن أوضح اعتراض على الحكم على الكتب من خلال طريقة قراءتها هو إمكانية قراءة الكتاب ذاته بطرق مختلفة. إذ نعلم جميعًا أن بعض المقاطع في الروايات والشعر الجيدين يستخدمها بعض القراء وخاصة تلاميذ المدارس كعبارات إباحية. والآن بعد أن ظهر لورانس بأغلفة ورقية، فإن الصور الموجودة على أغلفتها والشركة القائمة بأكشاك بيع الكتب بالمحطة تُظهر بوضوح شديد نوعَ المبيعات، ومن ثم نوع القراءة، التي يتوقعها بائعو الكتب هناك. لذلك يجب أن نقول إن ما يُشقي الكتاب ليس وجود قراءات سيئة بل غياب القراءات الجيدة. نرغب من الناحية المثالية في تعريف الكتاب الجيد بأنه كتاب «يسمح أو يدعو أو يفرض» القراءة

الجيدة. ولكن علينا الاكتفاء بـ«السماح والدعوة». قد تكون هناك بالفعل كتبٌ تجبر على القراءة الجيدة بمعنى أنه ليس من المحتمل أن يوجد شخص يقرأ بطريقة خاطئة أن يتصفح أكثر من بضع صفحات فيها. إذا تناولت سامسون أغونستس أو راسيلاس أو دفن الجرة[110] لتزجية الوقت أو للإثارة أو كمساعد في بناء أحلام اليقظة الأناني، فستضعها جانبًا مباشرة. لكن الكتب التي تقاوم القراءة السيئة ليست بالضرورة أفضل من الكتب التي لا تقاوم ذلك. منطقيًّا، هي مجرد مصادفة أن بعض الروائع يتعرض للإساءة والبعض الآخر لا. أما بالنسبة لـ«الدعوات»، فالدعوة تأتي بدرجات مختلفة. ولذلك فإن «السماح» هو ملاذنا الأخير. الكتاب السيئ بشكل مثالي هو الكتاب الذي تستحيل قراءته بشكل جيد، ولن تتحمل الكلمات فيها الاهتمام الكبير من القارئ، وما تنقله لا يُقدِّم لك شيئًا إلا إذا كنت مستعدًّا للإثارة المحضة أو لأحلام اليقظة المغرية. لكن «الدعوة» تحيل أذهاننا إلى الكتاب الجيد. لا يكفي أن تكون القراءة المُصغية والمنقادة بالكاد ممكنة عندما نحاول بجدية كافية، يجب على المؤلف ألّا يدع المهمة بكاملها على عاتقنا. يجب أن يُظهر وبسرعة كبيرة أن كتابته تستحق، لأنها تكافئ وتوقظ وتضبط فعل القراءة.

كما سيتم الاعتراض على أن اتخاذ موقفنا من القراءات بدلًا من الكتب هو التحول من المعروف إلى ما لا يمكن معرفته. فالكتب على أيِّ حال، يمكن الحصول عليها وفحصها بأنفسنا. ما الذي يمكن معرفته حقًّا عن طرق قراءة الآخرين؟ لكن هذا الاعتراض ليس هائلًا كما يبدو.

الحكم على القراءات كما سبق أن قلت هو ذو شقين. أولًا، نضع بعض القراء خارج الحظيرة باعتبارهم غير أدبيين؛ ثم نميز بين الأذواق الأفضل والأسوأ داخل الحظيرة. عندما نقوم بالخطوة الأولى، لن يقدم لنا القراء أي مساعدة واعية، فهم لا يتحدثون عن القراءة وسيكونون غير فصيحين إن حاولوا ذلك. لكن الملاحظة الخارجية في حالتهم سهلة تمامًا، حيث تلعب القراءة دورًا صغيرًا جدًّا في حياتهم ويتم إلقاء كل كتاب جانبًا مثل صحيفة قديمة بمجرد استخدامه، ويمكن تشخيص القراءة غير الأدبية على وجه اليقين. عندما يكون هناك حب عاطفي ومستمر للكتاب وإعادة قراءته، فبغض النظر عن سوء تفكيرنا حول الكتاب ومهما كنا نعتقد أن القارئ غير ناضج أو غير متعلم، فإنَّ ذلك غير ممكن. (أعني بإعادة القراءة بالطبع إعادة القراءة اختيارًا. قد يدفع الطفل الوحيد في منزل حيث يوجد عدد قليل من الكتب أو ضابط سفينة في رحلة طويلة لإعادة قراءة أي شيء، وذلك لعدم وجود بديل أفضل).

عندما نقوم بالتمييز الثاني -الموافقة على، أو إدانة أذواق، أولئك الذين من الواضح أنهم أدبيون- فإن الاختبار من خلال الملاحظة الخارجية يفشل. لكننا نتعامل الآن مع أشخاص مفوهين كتعويض عن ذلك، سيتحدثون بل يكتبون عن كتبهم المفضلة. سيخبروننا صراحة أحيانًا، وسيكشفون في كثير من الأحيان عن غير قصد نوع المتع التي يجدونها فيها ونوع القراءة التي تنطوي عليها. وهكذا يمكننا في كثير من الأحيان أن نحكم، ليس على وجه اليقين ولكن باحتمالية كبيرة، على من تلقى لورانس بناءً على مزاياه الأدبية، الذي ينجذب بشكل أساسي إلى الصورة المثالية غير الواعية في

المتمرد أو تحت ثيمة «الفتى الفقير الذي ينجح في الحياة»، على من يحب دانتي كشاعر ومن يحبه مثل كتوماوي[111]، ومن يسعى من خلال كاتبه لتوسيع كيانه العقلي ومن يسعى فقط إلى توسيع تقديره لذاته. عندما يظهر كل أو معظم مؤيدي الكاتب دوافع غير أدبية أو معادية للأدب أو أدبية بشكل زائد لمغرومهم، ستكون لدينا مجرد شكوك حول الكتاب.

طبعًا لن نمتنع عن تجربة قراءته بأنفسنا. لكن سنفعل ذلك بطريقة محددة. ليس هناك ما هو أقل تنويرًا من قراءة بعض المؤلفين المعاصرين والمطعون فيهم مثل (شيلي على سبيل المثال أو تشيسترتون[112]) لغرض تأكيد الرأي السيّئ المسبق عنهم. والنتيجة مفروغ منها. إذا كنت لا تثق بالفعل في الرجل الذي ستقابله، فسيبدو أن كل ما يقوله أو يفعله يؤكد شكوكك. لا يمكننا أن نجد كتابًا سيئًا إلا من خلال قراءته كما لو كان في النهاية كتابًا ممتازًا. يجب أن نُفرغ عقولنا ونجعل أنفسنا منفتحة. لا يوجد عمل يخلو من الثغرات، ولا يوجد عمل يمكن أن ينجح دون فعل أولي حسن النية من جانب القارئ.

قد تسأل عما إذا كان ينبغي علينا تحمل الكثير من المتاعب مع عمل يكاد يكون مؤكدًا أنه سيئ مقابل نسبة ضئيلة جدًّا أن يكون فيه ما هو جيد. لكن لا يوجد سبب على الإطلاق يُوجِب علينا فعل ذلك ما لم نكن بالطبع نرغب في إطلاق حكمٍ عليه. لا أحد يطلب منك سماع الأدلة في كل قضية تمرُّ بالمحاكم، ولكن إذا كنت من بين الحضور، وأكثر من ذلك إذا تطوعت لهذا المنصب، فأعتقد

أنه يجب عليك ذلك. لا أحد يجبرني على تقييم مارتن تَبر أو أماندا روس؛ ولكن إن كنت سأفعل ذلك فسيجب أن أقرأهما بإنصاف.

حتمًا سيبدو كل هذا للبعض وسيلة متقنة لحماية الكتب السيئة من الانتقادات التي تستحقها بشدة. وقد يُعتقد أني أحمي أحبائي أو أصدقائي. لا يمكنني المساعدة في ذلك. أريد إقناع الناس بأن الأحكام السلبية هي الأكثر خطورة دائمًا لأنني أعتقد أن هذه هي الحقيقة، ويجب أن يكون واضحًا سبب خطورة الأحكام السلبية هذه. إثبات النفي أصعب بكثير من إثبات المثبت. لمحة واحدة تمكننا من القول بوجود عنكبوت في الغرفة، ولكن نحتاج إلى تنظيف شامل (على الأقل) قبل أن نقول على وجه اليقين أنه لم يكن هناك عنكبوت. عندما نقول عن كتاب ما أنه جيد، فإننا نمتلك تجربة إيجابية خاصة بنا لنستعرضها، حيث وجدنا أنفسنا ممكّنين ومدعوّين وربما مضطرّين إلى ما نظن أنه قراءة جيدة تمامًا، ولأفضل قراءة نحن قادرون عليها. على الرغم من أن الشك في جودة أفضل ما لدينا قد يظل -بل ينبغي أن يظلّ- بالكاد صحيحًا بشأن أيٍّ من قراءاتنا أفضل وأيهما أسوأ. ولكن من أجل أن نقول بسوء كتاب ما، لا يكفي أن نكتشف أنَّه لا يثير ردود فعل جيدة من عند أنفسنا، حيث قد يكون هذا خطأنا. عندما نصف الكتاب بالسوء، فنحن لا ندعي فقط أنه يؤدي إلى قراءة سيئة، ولكن لا يمكن أن يؤدي إلى قراءة جيدة. لا يمكن أن يكون افتراض النفي هذا مؤكَّدًا أبدًا. قد أقول: «إذا كنت سأستمتع بهذا الكتاب، فيمكن أن يكون ذلك مجرد متعة التشويق المؤقتة أو أحلام اليقظة الرغبوية أو التوافق مع آراء المؤلف»، لكن قد يتمكن الآخرون من استخدامه على نحو لا أستطيعه.

في مفارقة مؤسفة، يتعرض النقد الأكثر دقة وحساسية لهذا الخطر بالتحديد مثل أي نقد. يتأمل مثل هذا النقد (وبشكل صحيح) كل كلمة ويحكم على مؤلف من خلال أسلوبه بمعنًى مختلف تمامًا عن ذلك الخاص بتجار الأزياء. إنه يبحث عن جميع الأصوات أو الدلالات بحيث قد تكشف كلمة أو عبارة عن أخطاء في سلوك المؤلف. لا شيء في حد ذاته يمكن أن يكون أكثر عدلًا. ولكن مع ذلك يحتاج الناقد إلى التأكد من أن الظلال الدقيقة التي يكتشفها هي حالية بالفعل خارج دائرته. كلما كان الناقد أكثر دقةً، زادت احتمالية أنه يعيش في دائرة صغيرة جدًا من الأدباء الذين يجتمعون باستمرار ويقرؤون أعمال بعضهم، والذين طوّروا ما يكاد أن يكون لغةً خاصة بهم. إذا لم يكن المؤلف ذاته في المجموعة نفسها -ويمكن أن يكون رجلَ أدب، ورجلًا عبقريًا دون أن يعرف ذلك- فستكون لكلماته كل أنواع الإيحاءات إلى مثل هؤلاء النقاد التي لم تكن موجودة له أو من أجل أي شخص تحدث إليه. اتُهمتُ مؤخرًا بالطرافة لوضع عبارة ضمن فواصل مقلوبة. لقد فعلت ذلك لأنني اعتقدت أنها أمركة لم يتم ترويجها للغة العامية بعد. لقد استخدمت الفواصل المقلوبة تمامًا كما كنت سأستخدم الخط المائل لقصاصة من اللغة الفرنسية، لم أتمكن من استخدامها لأن القراء ربما اعتقدوا أنها مخصصة للتوكيد. لو قال ناقدي أن هذا أخرق لكان على حق. لكن تهمة الطرافة كشفت أن لكلينا أهدافًا متعارضة. في مسقط رأسي، لا يخطر ببال أحد أن الفواصل المقلوبة مضحكة أو غير ضرورية، ربما يتم استخدامها بشكل خاطئ ولكنها ليست مضحكة. تخميني هو أن في مسقط رأس

ناقدي، يتم استخدام الفواصل المقلوبة دائمًا للإشارة إلى نوع من السخرية، وربما أيضًا ما كان بالنسبة لي يُعدُّ لغة أجنبية بعض الشيء، هو عصري تمامًا بالنسبة له. وهذا النوع من الأشياء كما أتصور ليس غريبًا. يفترض النقاد أن استخدام اللغة الإنجليزية الشائعة في مجموعتهم الخاصة -وهو استخدام مقصور على فئة معينة حقًّا وليس مريحًا بشكل دائم وغالبًا في تغير سريع- هو أمر شائع بين جميع الأفراد المتعلّمين. يجدون أعراضًا لسلوك المؤلف الخفي حيث لا يوجد هذا السلوك في الواقع سوى بسبب أعراض سِنّه أو بُعده عن لندن. إنه يتأرجح بينهم مثل شخص غريب يقول شيئًا ما ببراءة تامة، وفي الكلية أو في العائلة التي يتناول غداءه فيها، هناك حكاية معلقة، مزحة أو مأساة لا يمكن أن يعرفها. «القراءة بين السطور» أمر لا مفر منه، لكن يجب أن نتدرب عليها بحذر شديد وإلا فقد نجد أدلة واكتشافات مغلوطة.

لا ينبغي إنكار أن النظام الذي أقترحه والروح الكاملة له يميلان إلى الاعتدال في إيماننا بفائدة النقد التقييمي الصارم، وبالخصوص إداناته. النقاد التقييميون، وعلى الرغم من أنهم وحدهم لديهم الحق التاريخي في الاسم، ليسوا وحدهم الذين يُطلَق عليهم نقاد. إذ يلعب التقييم دورًا ثانويًا في تصوُّر أرنولد(113) للنقد، فالنقد بالنسبة له هو ممارسة الفضول «بشكل أساسي»، والذي يعرّفه بأنه «الحب النزيه للعب الحر للعقل في جميع الموضوعات لأجل العقل ذاته». الشيء المهم هو «رؤية الشيء كما هو في حد ذاته». من المهم أن نرى بالضبط أيَّ نوعٍ من الشعراء هو هوميروس أكثر من إخبار العالَم بمدى إعجابنا بهذا النوع من الشعراء. إن أفضل حكم

قيمة نطلقه هو «الذي يشكل نفسه بشكل غير مدروس في عقل عادل وواضح، جنبًا إلى جنب مع المعرفة الجديدة». إذا كان النقد عند أرنولد مناسبًا من حيث الكم والنوع، فلن تكون هناك حاجة إلى النقد التقييمي، والأقل من ذلك أن تكون وظيفة الناقد فرض تقييماته على الآخرين. «إن العظمة في فن النقد هو إزاحة المرء نفسه عن الطريق والسماح للناس باتخاذ القرار». علينا أن نُبرز العمل للآخرين الذين يدّعون أنهم معجبون به أو يحتقرونه كما هو بالفعل، ويصفون شخصياته ويعرّفونها تقريبًا ثم يتركونها لردود فعلها الخاصة (التي أصبحت الآن أكثر دراية). بل إن الناقد حُذّر في بعض الحالات من اتباع أسلوب الكمال الذي لا يرحم، «يجب أن يحتفظ بفكرته عن الأفضل والكمال، وفي الوقت نفسه يجعل ذلك متاحًا لأفضل بديل يقدمه». باختصار، عليه أن يتمتع بالشخصية التي ينسبها ماكدونالد[114] إلى الله، والتي يعطيها تشيسترتون إلى الناقد، وهي أن تكون «سهل الإرضاء، ولكن صعب الاكتفاء».

أعتبر النقد كما يتصوره أرنولد (بغض النظر عما قد نعتقده حيال ممارسته الخاصة) نشاطًا مفيدًا للغاية. السؤال هو عن النقد الذي يطلق الأحكام على فضائل الكتب وحول إعطاء القيمة أو نزعها منها. وقد تم اعتبار هذا النقد مفيدًا للمؤلفين في وقت سابق. لكن تم التخلي عن هذا الادعاء بشكل كامل، وهو الآن -النقد- ذو قيمة لفائدته المفترضة للقراء، ومن وجهة النظر هذه أتناول النقد هنا. يصمد النقد بالنسبة لي أو يسقط بناء على قدرته في مضاعفة أو حماية أو إطالة تلك اللحظات التي يقرأ فيها القارئ الجيد كتابًا جيدًا، ومن ثَمَّ توجد قيمة الأدب في الواقع.

يقودني هذا إلى سؤال لم أطرحه على نفسي إلا قبل بضع سنوات. هل يمكنني القول على وجه اليقين إنَّ ثمة نقدًا تقييميًّا ساعدني في الواقع على فهم وتقدير أيِّ عمل أدبي عظيم أو أيّ جزء منه؟

عندما أستفسر عن المساعدة التي تلقيتها في هذا الأمر، تتراءى إليَّ نتيجة غير متوقعة إلى حد ما؛ إذ يأتي نقاد التقييم في أسفل القائمة. في أعلاها يأتي درياسدست. من الواضح أنني مدين -ويجب أن أظل كذلك- أكثر من أي شخص آخر للمحررين ونقاد النصوص والمعلقين ومؤلفي المعاجم. استنبطْ ما كتبه المؤلفُ فعليًّا وما تعنيه الكلمات الصعبة وما تعنيه التلميحات، وستكون قد أضفت أكثر بكثير لي من مئة تفسير أو تقييم جديد.

يجب أن أضع في المرتبة الثانية تلك الطبقة المحتقَرة، وهم المؤرخون الأدبيون، أعني الجيدين منهم مثل ويليام باتن كير أو أوليفر إلتون[115]. لقد ساعدني هؤلاء أولًا وقبل كل شيء من خلال تعريفي بالأعمال الموجودة، وأكثر من ذلك وضعها في سياقها؛ وهكذا أظهروا لي ما هي الاحتياجات التي من المفترض أن تلبيها هذه الأعمال، والأثاث المفترض مسبقًا في أذهان قرائها. لقد أبعدوني عن الأساليب الخاطئة وعلموني ما الذي يجب أن أبحث عنه، ومكّنوني إلى حد ما من وضع نفسي في الإطار الذهني لأولئك المقصودين بتلقي العمل. حدث هذا لأن هؤلاء المؤرخين بشكل عام قد أخذوا بنصيحة أرنولد من خلال إبعاد أنفسهم عن الطريق، واهتموا بوصف الكتُب أكثر من اهتمامهم بالحكم عليها.

ثالثًا، يجب أن أضع بأمانة العديد من النقاد المتحمسين الذين -حتى سن معينة- قدّموا لي خدمة ممتازة من خلال نقل عدوى حماسهم الخاص لي، ومن ثَمَّ ليس فقط إرسالهم لي ولكن إرسالهم إليّ بشهية جيدة أسماء المؤلفين الذين أُعجبوا بهم. لا ينبغي أن أستمتع بإعادة قراءة معظم هؤلاء النقاد الآن، لكنهم كانوا مفيدين في وقت سابق. لم يضيفوا سوى القليل لعقلي، لكنهم أضافوا الكثير «لقلبي». نعم، ماكيل[116] كان من ضمنهم.

لكن عندما أفكر في هؤلاء الذين صُنّفوا على أنهم كبار النقاد (باستثناء الأحياء منهم)، أقف متجمدًا. هل يمكنني بكل أمانةٍ وحزمٍ القولُ بأيِّ ثقة إن تقديري لأي مشهد أو فصل أو مقطع موسيقي أو جملة قد تحسَّنَ بسبب قراءتي لأرسطو أو درايدن أو جونسون أو ليسينغ أو كولريدج أو أرنولد نفسه (كناقد ممارس) أو بيتر أو برادلي؟[117] لست متأكدًا من أنني أستطيع قول ذلك.

وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفًا حقًّا ونحن نحكم دائمًا على الناقد من خلال المدى الذي يُسلِّط فيه الضوء على القراءة التي قمنا بها للتو؟ تبدو لي مقولة برونتييه[118] **«أن تحب مونتين[119] يعني أن تحب نفسك»** عبارة بعمق كل ما قرأت. لكن كيف لي أن أعرف أنها عميقة دون أن أرى برونتييه وقد وضع إصبعه على عنصر من عناصر استمتاعي بمونتين الذي أُدركه بمجرد ذكره إياه ولكن لم أفهمه بشكل كافٍ؟ لذلك فإن استمتاعي بمونتين يأتي أولًا. قراءة برونتييه لا تساعدني على الاستمتاع بمونتين، بل إن قراءتي لمونتين هي وحدها التي تمكنني من الاستمتاع ببرونتييه. كان بإمكاني

الاستمتاع بنثر درايدن دون معرفة شرح جونسون له، ولا أتمكن على الإطلاق من الاستمتاع على نحوٍ كُلّيّ بشرح جونسون دون قراءة نثر درايدن. وينطبق الشيء نفسه -مع مراعاة ما يقتضيه اختلاف الحال- بالنسبة لشرح راسكن الرائع لنثر جونسون في بريتيريتا(120). كيف لي أن أعرف ما إذا كانت أفكار أرسطو صائبة أم سخيفة حول حبكة تراجيدية متقنة، إلا إذا كنت قادرًا على قول: «نعم، هكذا بالضبط تنتج الطاغية أوديب تأثيرها»؟ الحقيقة ليست أننا بحاجة إلى النقاد من أجل الاستمتاع بنصوص المؤلفين، ولكننا نحتاج إلى نصوص المؤلفين كي نستمتع بالنقاد.

عادةً ما يلقي النقد الضوء بأثر رجعي على ما قرأناه للتو، قد يصحح أحيانًا تركيزنا المفرط أو إهمالنا في قراءتنا السابقة ومن ثم تتحسن القراءة الثانية في المستقبل. لكنه لا يفعل ذلك في كثير من الأحيان بالنسبة للقارئ الناضج والشامل فيما يتعلق بعمل يعرفه منذ فترة طويلة. إذا كان القارئ من الغباء لدرجة أنه أساء قراءتها طوال هذه السنوات، فمن المحتمل أنه سيستمر في فهمها بشكل خاطئ. من واقع خبرتي، فإنَّ المعلِّق الجيد أو المؤرخ الأدبي الجيد هو الأكثر احتمالًا -دون كلمة مدح أو لوم- لتقويمنا، وكذلك ستفعل إعادة قراءة مستقلة في أوقات راحة البال. إذا كان علينا الاختيار فمن الأفضل دائمًا قراءة تشوسر مرة أخرى بدلًا من قراءة نقد جديد له.

أنا لا أؤيد أبدًا القول بأن الاستنارة بأثر رجعي لتجارب أدبية خضناها سلفًا هو عمل لا قيمة له. نظرًا لكوننا ما نحن عليه من

أفراد، فإننا لا نريد أن تكون لدينا تجارب فقط ولكن نود أيضًا تحليل هذه التجارب وفهمها والتعبير عنها. ولأننا بشر عوام -كوننا بشرًا فهذا يعني أننا حيوانات اجتماعية- نريد «مقارنة ملاحظاتنا»، ليس فقط فيما يتعلق بالأدب ولكن فيما يتعلق بالطعام أو المناظر الطبيعية أو الألعاب أو أحد المعارف المشتركين المحبوبين، نحب أن نعرف بالضبط كيف يستمتع الآخرون بما نستمتع به نحن. من الطبيعي والمناسب تمامًا أن نستمتع بشكل خاص بسماع كيف يستجيب عقل من الدرجة الأولى لعمل عظيم. هذا هو السبب في أننا نقرأ للنقاد الكبار باهتمام (وليس بقدر كبير من الاتفاق في كثير من الأحيان). إنها نصوص جيدة جدًا، ولكن كنصوص مساعِدة في نصوص الآخرين فأعتقد أن قيمتها مبالغٌ فيها.

أخشى أن وجهة النظر هذه لن ترضي ما يمكن تسميته بمدرسة النقاد اليقظة. النقد بالنسبة لهم هو شكل من أشكال النظافة الاجتماعية والأخلاقية. إنهم يرون كل تفكير واضح وكل إحساس بالواقع وكل رقة عيش، مهددة من كل جانب بالدعاية والإعلان والسينما والتلفزيون. مضيفو قوم مدين «يجولون ويجولون»[121]. لكنهم يجوبون عالم الكتب بشكل خطير، وهو عالم أكثر خطورة، فهو قادر على «خداع النخبة إذا كان ذلك ممكنًا»، ليس عبر أدب قمامي مباشر خارج حدود الحظيرة ولكن عبر المؤلفين الذين يظهرون (ما لم تكن تعرف) على أنهم «أدبيون» ولكنهم في قلب الحظيرة. بوروز وروايات رعاة البقر لن يستهويها سوى الأوباش، وَيَكمن سمٌّ أرقُّ في كتب ميلتون أو شيلي أو لام أو ديكنز أو ميريديث أو كيبلينغ أو دي لامار[122]. من يقف أمام هذه المدرسة اليقظة

هم حراسنا أو المحققون. لقد تم اتهامهم بالحدة وبعناد «أرنولد وإفراطه في الإعجاب والكراهية لبقايا، على ما أعتقد، ضراوتنا المعزولة». لكن قد يكون ذلك غير منصف. إنهم صادقون وجادّون تمامًا. إنهم يعتقدون أنهم يتشممون ويتحقّقون من شر عظيم للغاية. يمكنهم أن يقولوا بصدق كما القديس بولس: «ويل لي إذا لم أعظْ بالإنجيل»، ويل لي إذا لم أبحث عن الابتذال والسطحية والمشاعر الزائفة، وأفضحها أينما كانت مختبئة. المحقق أو الباحث الصادق عن الساحرات بالكاد يمكنه القيامَ بعمله الأثير برفق.

من الواضح أنه من الصعب العثور على أي أرضية أدبية مشتركة يمكننا على أساسها أن نقرر ما إذا كان أعضاء «اليقظة» يساعدون على القراءة الجيدة أو أنهم يعيقونها. إنهم يعملون على تعزيز نوع التجربة الأدبية التي يعتقدون أنها جيدة، لكن تصورهم لما هو جيد في الأدب يصنع تكاملًا سلسًا مع مفهومهم الكلي للحياة الجيدة. مخططهم الكامل للقيم منخرط في كل عمل نقدي، على الرغم من أنني أعتقد أنه لم يكن في وضعٍ جيّدٍ على الإطلاق. يتأثر كل النقد -بلا شك- بآراء الناقد في أمور أخرى غير الأدب. ولكن عادة ما يكون هناك بعض اللعب العفوي، وبعض الاستعداد لتعليق عدم التصديق (أو التصديق) أو حتى الاشمئزاز بينما نقرأ الإنشاء الجيد عما نعتقد أنه سيئ بشكل عام. يمكن للمرء أن يثني على أوفيد[123] على إبقاء مواده الإباحية خالية من المواد المقززة والخانقة، بينما يرفض المواد الإباحية بما هي عليه. يمكن للمرء أن يعترف بأن بيت ألفيرد هاوسمان: «أيًّا كانت وحشية ونذالة من خلق العالم»[124] تنسجم مع الفكرة المتكررة للإتقان، في حين نرى

أنه في لحظة باردة، وفي أي فرضية حول الكون الفعلي، يجب اعتبار وجهة النظر هذه سخيفة. يمكن للمرء إلى حد ما الاستمتاع -نظرًا لأنه «يتحصل على ذلك الشعور»- بمشهد من أبناء وعشاق[125] حيث يشعر الزوجان الشابان اللذان يتزاوجان في الغابة أنهما «حُبيبات» في «تنهيدة» «حياتية» عظيمة، بينما يحاكمان بوضوح كما لو استخدما جزءًا آخر من العقل، أن هذا النوع من علم الأحياء البيرجسوني[126] والنتيجة العملية المستمدة منه مشوشة للغاية وربما ضارة. لكن الحراس الذين يجدون في كل منعطف في التعبير أعراض السلوكيات التي يجب قبولها أو مقاومتها على أنها مسألة حياة أو موت، ولا يسمحون لأنفسهم بهذه الحرية. لا شيء بالنسبة لهم مسألة ذوق، ولا يعتدون بمجال التجربة الجمالية. لا يوجد بالنسبة لهم خصوصية في الجودة الأدبية. ولا يمكن أن يكون العمل أو المقطع الفردي جيدًا بالنسبة لهم بأي شكل من الأشكال ما لم يكن جيدًا ببساطة، وما لم يكشف عن الملامح التي تعتبر عناصر أساسية للحياة الجيدة. لذلك يجب عليك قبول مفهومهم (الضمني) للحياة الجيدة إذا أردت قبول نقدهم، وهذا يعني أنه لا يمكنك الإعجاب بهم كنقاد إلا إذا بجّلتهم كحكماء أيضًا. وقبل أن نبجلهم باعتبارهم حكماء، يجب أن نرى نظامهم الكامل للقيم محددًا، ليس كأداة للنقد وإنما نظام قائم ومستقل ويقدم أوراق اعتماده، ويشيد بنفسه لقضاته المناسبين والأساتذة وعلماء اللاهوت الأخلاقيين وعلماء النفس وعلماء الاجتماع والفلاسفة. فلا بُدَّ لنا من عدم الالتفاف في دائرة مفرغة، وقبولهم كحكماء لأنهم نقاد جيدون، ونقبلهم كنقاد جيدين لأنهم حكماء.

في غضون ذلك، يجب علينا تعليق الحكم فيما يتعلق بالفائدة التي يمكن أن تقدمها هذه المدرسة. ولكن حتى في هذه الأثناء، هناك دلائل على أن هذه المدرسة يمكن أن تضر. لقد تعلمنا من المجال السياسي أن لجان السلامة العامة وجلادي الرأي والكو كلوكس كلان والأورنجز والمكارثيون[127] وما شاكلهم يمكن أن يكون لها مخاطر كبيرة كالتي تم تشكيلها لمكافحتها، إذ يصبح استخدام المقصلة إدمانًا. وهكذا تحت النقد اليقظ، يسقط رأس جديد كل شهر تقريبًا. وقائمة المؤلفين المستحسنين تصبح صغيرة بشكل غير معقول. لا أحد في أمان. إذا كان يجب أن تكون فلسفة اليقظة في الحياة خاطئة، فلا بد أن اليقظة قد منعت بالفعل العديد من النقابات السعيدة لقراء جيدين لديهم كتب جيدة. حتى لو كانت صحيحةً، فقد نشكُّ فيما إذا كان هذا الحذر المدجج بالكامل، قرارًا بعدم اتخاذ القرار، وعدم الرضوخ لأي نداء محتمل -مثل «ساعة التنين بالعين المجردة»[128]- يتوافق مع الاستسلام المطلوب لاستقبال العمل الجيد. لا يمكنك أن تكون مسلحًا بالكامل ومستسلِمًا في اللحظة ذاتها.

قد تكون محاصرة شخص ما بشكل حادٍّ للغاية والمطالبة بشدة بشرح نفسه والتهرب من أسئلتك والانقضاض على كل تناقض ظاهر، طريقة جيدة لفضح شاهد زور أو متمرد. ولسوء الحظ، إنها أيضًا الطريقة ذاتها التي إذا كان الرجل خجولًا أو مقيد اللسان ولديه قصة حقيقية وصعبة ليخبرك بها، فلن تعرفها أبدًا. النهج المسلح والمشكّك الذي قد ينقذك من كاتب سيئ قد يعميك ويصم

آذانك أيضًا عن المزايا الخجولة والمراوغة -خاصةً إذا كانت غير رائجة- لكاتب جيد.

إذن لا أزال متشككًا، ليس بشأن شرعية أو عذوبة النقد التقييمي، وإنما حول ضرورته أو فائدته. وخاصة في الوقت الحاضر. كل من يرى أعمال طلاب مرتبة الشرف في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات قد لاحظ بقلق متزايد نظرتَهم للكتُب بالكامل من خلال عدسات الكتب الأخرى. في كل مسرحية أو قصيدة أو رواية، ينتجون وجهة نظر بعض النقاد البارزين. تتواجد أحيانًا معرفة مذهلة بالنقد التشوسيري أو الشكسبيري مع معرفة غير كافية عن كليهما. وبشكل أقل بكثير نرى نقد استجابة القارئ. يبدو أن الاقتران المهم للغاية (مقابلة القارئ للنص) لم يُسمح له قَطُّ بالحدوث من تلقاء نفسه والتطور بشكل عفوي. هنا ومن الواضح شباب غارقون في الانتقاد، ومصابون بالدوار، ومرتبكون بفعل النقد لدرجة أن التجربة الأدبية الأساسية لم تعد ممكنةً. تبدو هذه الحالة بالنسبة لي تهديدًا أكبر بكثير لثقافتنا من أي تهديد سيحمينا منه الحراس.

هذا الفائض من النقد خطيرٌ للغاية لدرجة أنه يتطلب علاجًا فوريًا. لقد قيل لنا إن هذه التخمة هي أبو الصوم. أعتقد أن الامتناع لمدة عشرة أو عشرين عامًا عن قراءة النقد التقييمي وكتابته قد يفيدنا جميعًا بشكل كبير.

الخاتمة

رفضت في معرض استطلاعي الآراء القائلة بأن الأدب يجب أن يُقدَّر (أ) لإخبارنا بحقائق عن الحياة، (ب) كداعم للثقافة. لقد قلت أيضًا: يجب بينما نقرأ أن نتعامل مع تلقي العمل الذي نقرؤه على أنه غاية في حد ذاته. وقد خالفت اعتقاد الحراس بأن لا شيء يمكن أن يكون جيدًا كعمل أدبي وهو ليس جيدًا أصلًا. كل هذا يؤدي إلى مفهوم «الخير» أو «القيمة» الأدبية بشكل تحديدي. قد يشتكي بعض القراء عدم إيضاحي لما هو خير. قد يسألون، هل ما أطرحه هو نظرية تندرج ضمن مذهب التلذذ وأني أعرّف الجودة الأدبية بالمتعة؟ أم أنني مثل كروتشه(129)، أضع «الجمالية» كنمط خبراتي مختلف بشكل غير قابل للاختزال عن كل من المنطقي والعملي؟ ولماذا لا أطرح الأمر بشكل مباشر وقاطع؟

لا أرى نفسي الآن وفي عمل من هذا النوع تحت أي التزام واضح للقيام بذلك. أنا أكتب عن الممارسة والتجربة الأدبية من الداخل لأنني أدّعي أنني شخص أدبي يتناول الأدبيين الآخرين. هل أنا وأنتم ملزمون أو مؤهلون بشكل خاص لمناقشة مصلحة الأدب على وجه التحديد؟ إن شرح قيمة أي نشاط ووضعه في تسلسل هرمي للقيم، هو ليس من شأن القيام بالنشاط نفسه. لا يحتاج عالم

الرياضيات، على الرغم من قدرته، إلى مناقشة قيمة الرياضيات. قد يناقش الطهاة وذوّاقو الطعام فنَّ الطبخ بشكل صحيح، وليس عليهم أن يفكروا فيما إذا كان من المهم ولماذا يجب أن يتم طهي الطعام بشكل لذيذ، ومدى أهمية ذلك. ينتمي هذا النوع من الأسئلة بشكل أكبر إلى ما يسميه أرسطو بحث «المعمارية»، ملكة المعارف، ذلك إن كان هناك أيُّ ادعاء لتولي العرش بلا منازع، يجب ألا «نحمّل أنفسنا الكثير». قد يكون من المعيق أن يكون لدينا نظرية متكاملة لطبيعة ومكانة الصالح الأدبي عند تقديم تجربة القراءة الجيدة والسيئة، وربما نميل إلى تزييف التجارب لدعم نظريتنا. كلما كانت ملاحظاتنا أدبية على نحو أكثر دقة، كلما قل تلوثها بنظرية حكم القيمة، وكانت أكثر إفادة للباحث «المعماري»، إن ما نقوله عن الجودة الأدبية سيساعد بشكل أكبر على التحقق من صحة أو خطأ نظرياته عندما تُقال دون هذا القصد. ومع ذلك، وبما أن الصمت قد يُمنح بعض التفسير الخبيث، فسوف أضع على الطاولة القليل الذي أحمله من بطاقات مبتذلة.

إذا أخذنا الأدب بمعناه الأوسع بحيث يشمل كلًّا من المعرفة والسلطة، فإن السؤال «ما فائدة قراءة ما يكتبه أي شخص»؟ يشبه إلى حد بعيد السؤال «ما فائدة الاستماع إلى ما يقوله أي شخص»؟ ما لم يكن لديك في نفسك مصادر يمكن أن توفّر كل المعلومات والتسلية والنصائح والتوبيخ والفرح التي تريدها، فإن الإجابة واضحة. وإذا كان الأمر يستحق الاستماع أو القراءة على الإطلاق، فغالبًا يستحق أن نقوم بذلك بانتباه. في الواقع، يجب أن نستمع ونقرأ بانتباه لاكتشاف ما لا يستحق الاهتمام حتى.

عندما نأخذ الأدب بالمعنى الضيق، يكون السؤال أكثر تعقيدًا. يمكن النظر إلى العمل الفني الأدبي تحت ضوءين. كلٌّ منهما يعني ويكون، كلاهما لوغوس (شيء مُقال) وبويما (شيء مصنوع). حيث يروي اللوغوس قصةً، أو يعبر عن عاطفة، أو يحث، أو يتوسّل، أو يصف، أو يُوبّخ، أو يثير الضحك، تكون البويما من خلال جمالها السمعي وأيضًا من خلال التوازن والتباين والتعدد الموحد لأجزائها المتعاقبة عبارةً عن قطعة فنية، شيء تم تشكيله للإرضاء بشكل كبير. عبر وجهة النظر هذه، وربما عبرها فقط، تكون المقارنة القديمة بين الرسم والشعر مفيدة.

يتم فصل هاتين السمتين في العمل الفني الأدبي عن طريق التجريد، وكلما كان العمل أفضل، كان الشعور بالتجريد أكثر عنفًا. وللأسف، هذا أمر لا يمكن تجنبه.

إن تجربتنا في العمل كما هو بويما هي بلا شك متعة متوقدة. أولئك الذين جربوها، يريدون تجربتها مرة أخرى، ويبحثون عن تجارب جديدة من النوع نفسه برغم أن ضميرهم لا يلزمهم لفعل ذلك، ولا الضرورة تجبرهم على ذلك، ولا تغريهم مصالحهم. إذا أنكر أي شخص أن التجربة التي تحقق هذه الشروط هي متعة، فقد يُطلب منه تقديم تعريف للمتعة يستبعد هذه التجربة. الاعتراض الحقيقي على نظرية المتعة المحضة في الأدب أو الفنون بشكل عام، هو أن «اللذة» هي تجريد عالٍ جدًّا، ومن ثم فارغ جدًّا، فهو يشير إلى أشياءَ كثيرةٍ ويدلّ على القليل جدًّا. إذا أخبرتني أن شيئًا ما ممتع، فأنا لا أعرف ما إذا كنت تقصد شيئًا أشبه بمتعة الانتقام أو تناول الخبز المحمص بالزبدة أو النجاح أو العشق أو النجاة من

الخطر أو الحكة المريحة. يجب أن تقول إن الأدب لا يمنح المتعة فحسب، بل يمنح متعةً محددة ومناسبة له. ومن أجل تعريف هذه «المتعة المناسبة»، يجب القيام بالعمل على وجه كامل. وبحلول الوقت الذي تنتهي فيه، لن يظهر لك أن استخدامك لكلمة متعة في البداية كان مهمًا للغاية. لذلك، مهما كان الأمر صحيحًا، من غير المفيد أن نقول إن شكل البويما يمنحنا المتعة. يجب أن نتذكر أن «الشكل» عندما يُطبق على أجزاء متتابعة لشيء ما وبشكل زمني (كما في القطع الموسيقية والأدبية)، فتلك تكون استعارة. الاستمتاع بشكل البويما يختلف تمامًا عن الاستمتاع بالشكل (الحرفي) لمنزل ما أو مزهرية. إن أجزاء البويما هي أشياء نقوم بها بأنفسنا؛ نرحب بتخيلات مختلفة ومشاعر متخيلة وأفكار بترتيب وبوتيرة يحددها الشاعر. (أحد الأسباب التي تجعل قصة «مثيرة للغاية» بالكاد تحفز القراءة المثلى هو أن الفضول الجشع يغرينا بأخذ بعض المقاطع بسرعة أكبر مما نواه المؤلف). وهذا ليس مثل النظر إلى مزهرية أكثر من كونه مشابهًا لـ«ممارسة التمارين» تحت إشراف خبير أو بالمشاركة في رقص كورَسي اخترعه مصمم رقصات جيد. هناك العديد مما تتكون منه سعادتنا. ممارسة مداركنا هو في حد ذاته متعة. إن الانقياد الناجح لما يبدو أنه يستحق الانقياد وليس من السهل التسليم له هو أمر ممتع. وإذا كانت البويما أو التمارين أو الرقص من صنع محترف، فإن الوقفات والحركات والتسارع والتباطؤ والمقاطع الأسهل والأكثر صعوبة، ستأتي تمامًا كما نحتاج إليها. سنندهش بشكل ممتع عبر إشباع الرغبات التي لم نكن على علم بوجودها حتى نشبعها. سننتهي عند التعب الكافي وليس عند

التعب الشديد، و«في النوتة المناسبة». سيكون الأمر لا يطاق لو أنه انتهى عاجلًا -أو آجلًا- أو بأي طريقة أخرى. إذا نظرنا إلى الوراء في الأداء بأكمله، سنشعر أننا قد تمت قيادتنا من خلال نمط أو ترتيب للأنشطة التي تَطَلّبته طبيعتنا من أجلها.

ومن ثَمَّ لا يمكن للتجربة أن تؤثر فينا -ولا يمكن أن تمنحنا هذه المتعة- ما لم تكن مفيدة لنا؛ ليست مفيدة كوسيلة لتحقيق غايات ما وراء البويما أو ما وراء الرقص والتدريبات، ولكنها مفيدة لنا هنا والآن. الاسترخاء والتعب الطفيف (اللطيف) وتبديد مللنا في ختام العمل العظيم، تصرح جميعها أنها أفادتنا. هذه هي الحقيقة وراء مبدأ أرسطو عن التطهير ونظرية الدكتور ريتشادرز أن «هدوء العقل» الذي نشعر به بعد تلقي عمل تراجيدي عظيم دليل على أن كل شيء في نظامنا العصبي سليم الآن وهنا، لكن لا يمكنني قبول أي منهما. لا يمكنني قبول أقوال أرسطو لأنَّ العالم لم يتفق بعد على ما يعنيه ذلك. لا يمكنني قبول تصريحات دكتور ريتشاردز لأنها تقترب بشكل خطير من كونها عقوبةً لأدنى أشكال بناء أحلام اليقظة الأناني وأكثرها إضعافًا. تمكّننا التراجيديا بالنسبة له من الجمع على المستوى الأولي أو التخيلي بين الدوافع التي يمكن أن تصطدم في فعل واضح مع الدوافع التي تقترب وتبتعد عما هو فظيع.. تمامًا. لذلك عندما أقرأ عن إحسان السيد بيكويك، يمكنني أن أجمع (على المستوى الأولي) بين رغبتي في التبرع بالمال ورغبتي في الاحتفاظ به؛ عندما قرأت مالدون[130] جمعت (على المستوى نفسه) بين رغبتي في أن أكون في غاية الشجاعة وأن أكون في أمان. ومن ثم فإن المستوى الأولي هو المكان الذي يمكنك أن تجمع فيه

بين النقيضين، حيث يمكنك أن تكون بطوليًا دون خطر وسخيًا دون نفقة. إذا كنت أعتقد أن بإمكان الأدب أن يفعل هذا النوع من الأشياء بالنسبة لي، فلن أقرأه مرة أخرى. لكن على الرغم من أنني أرفض كل من أقوال أرسطو والدكتور ريتشاردز، أعتقد أن نظرياتهما من النوع الصائب، وتقفان معًا ضد كل أولئك الذين قد يجدون قيمة الأعمال الأدبية متمثلة في «وجهات النظر» أو «فلسفات» حول الحياة، أو حتى «تعليقات» عليها. إنهم يضعون الجودة (حيث نشعر بها بالفعل) فيما حدث لنا في أثناء قراءتنا، وليس في بعض العواقب البعيدة والتي هي بالكاد محتملة.

فقط من خلال كون العمل بويما يصبح اللوغوس عملًا من أعمال الفن الأدبي. بخلاف ذلك، التخيلات والعواطف والأفكار التي من خلالها تبني البويما انسجامها تُثير فينا وتتوجه نحو اللوغوس ولن يكون لها وجود من دونه. نتخيّل الملك لير في العاصفة، ونشاركه غضبه، وننظر إلى قصته بأكملها بالشفقة والرعب. ومن ثَمَّ، فما نتفاعل معه هو، في حد ذاته، شيءٌ غير أدبي وغير لفظي. يكمن أدب القضية في الكلمات التي تعرض العاصفة والغضب والقصة بأكملها لإثارة ردود الفعل هذه، وفي ترتيب ردود الفعل على نمط «الرقص» أو «التمرين». تتمتع قصيدة دُون «شبح» كبويما بتصميم بسيط للغاية ولكنه فعال، حيث تقود الإهانة المباشرة بشكل غير متوقع ليس إلى ذروة الإهانة ولكن إلى تحفُّظٍ أكثر شرًّا. مادة هذا النمط هي الحقد الذي نشاركه مع دون بينما نقرأ، ويمنحه النمط غائية ونوعًا من الامتياز. وبالمثل وعلى نطاق أوسع بكثير، يرتب دانتي

ويصمم مشاعرنا وتخيلاتنا حول الكون كما يفترض به أن يكون أو كما يتظاهر به.

أثر القراءة الأدبية البحتة -على عكس القراءة العلمية أو التثقيفية الأخرى- هي أننا لا نحتاج إلى تصديق اللوغوس أو الموافقة عليه. لا يعتقد معظمنا أن عالم دانتي يشبه الكون الحقيقي على الإطلاق. معظمنا سيحكم في الحياة الواقعية على المشاعر التي تم التعبير عنها في قصيدة دون «شبح» على أنها سخيفة ومنحطة، بل بما هو أسوأ وهو الرتابة. لا أحد منا يمكن أن يتقبل وجهات نظر هاوسمان وتشيسترتون للحياة في وقت واحد، أو وجهات نظر شخصية عمر الخيام كما قدمه فيتزجيرالد وكبلينغ. ما هو إذن -ما هو الدفاع عن- ملء قلوبنا بقصص لم تحدث والدخول بشكل غير مباشر في مشاعر يجب أن نحاول إبعادها عنا؟ أو بتثبيت بصيرتنا الداخلية بجدية على أشياء لا يمكن أن توجد أبدًا، كجنة دانتي الأرضية، وارتقاء ثيتيس من البحر لإراحة أخيل أو سيدة الطبيعة عند تشوسر أو سبينسر أو هيكل سفينة البحار العجوز، لا جدوى من محاولة التهرب من السؤال عبر تحديد الجودة الكاملة للعمل الأدبي في سماته كبويما، لأنه صُنع من خلال اهتماماتنا المختلفة في اللوغوس.

أقرب إجابة وصلت إليها حتى الآن هي أننا نسعى لتوسيع كياننا. نريد أن نكون أكثر من أنفسنا. يرى كل منا بشكل طبيعي العالم كله من وجهة نظر واحدة ومن منظور وانتقائية تخصّه. وحتى عندما نبني خيالات غير مهمة، فإنها تكون مشبعة بنفسياتنا الخاصة بنا ومحدودة بها. إن الإذعان لهذه الخصوصية على المستوى الحسي

-وبعبارة أخرى عدم اجتزاء المنظور- سيكون ضربًا من الجنون. يجب أن نعتقد أن خط سكة الحديد قد نما طوليًا بالفعل عندما أصبح أكثر ضيقًا. لكننا نريد الهروب من أوهام المنظور على المستويات الأعلى أيضًا. نريد أن نرى بأعين أخرى ونتخيل بخيالات أخرى ونشعر بقلوب أخرى، بالإضافة إلى أعيننا وخيالاتنا وقلوبنا. نحن لا نكتفي بأن نكون جوهريات لايبنتزية[131]. نحن نطالب بالنوافذ. والأدب كلوغوس عبارة عن سلسلة من النوافذ، بل وأبواب أيضًا. أحد الأشياء التي نشعر بها بعد قراءة عمل رائع نعبر عنه بـ «لقد خرجت». أو من وجهة نظر أخرى، «لقد دخلت»؛ اخترقت قشرة بعض الجوهريات الأخرى واكتشفت ما هو عليه من الداخل.

على الرغم من أن القراءة الجيدة ليست في الأساس نشاطًا عاطفيًا أو أخلاقيًا أو فكريًا، فإنها تشترك في شيء مع هذه الثلاثة. في الحب نهرب من أنفسنا إلى بعضنا البعض. وفي المجال الأخلاقي، يتضمن كل عمل من أعمال العدالة أو العمل الخيري وضع أنفسنا مكان الشخص الآخر، ومن ثَمَّ تجاوز خصوصيتنا التنافسية. لفهم أي شيء، فإننا نرفض الحقائق كما هي بالنسبة لنا لصالح الحقائق كما هي. والدافع الأساسي لكل منها هو حفاظ كل منا على نفسه وتعظيمها. الدافع الثانوي هو الخروج من الذات، لتصحيح ضيق تفكيرها وشفاء وحدتها، نحن نقوم بذلك في الحب والفضيلة والسعي وراء المعرفة وتلقي الفنون. من الواضح أن هذه العملية يمكن وصفها إمّا بأنها توسيع وإمّا إبادة مؤقتة للذات. لكن هذا تناقض قديم، «من يخسر حياته ينقذها». لذلك يسعدنا الدخول في معتقدات الآخرين (مثل لوكريتيوس أو لورانس) على الرغم من

اعتقادنا بعدم صحتها، وفي عواطفهم على الرغم من أننا نعتقد أنهم فاسدون مثل هؤلاء عند مارلو أو كارليل[132]. وأيضًا في خيالهم على الرغم من أنهم يفتقرون إلى الواقعية الكاملة للمحتوى.

يجب ألا يُفهم هذا كما لو كنت أجعل أدبيات السلطة مرة أخرى قسمًا ضمن أدبيات المعرفة، قسمًا كان موجودًا لإرضاء فضولنا العقلاني حول علم نفس الآخرين. إنها ليست مسألة معرفة (بهذا المعنى) على الإطلاق. إنه علم وليس دراية، إنها خبرة. إذ نصبح ذوات أخرى. ليس فقط وبشكل رئيس من أجل رؤية ما هم عليه ولكن من أجل رؤية ما يرونه، ولشغر مقعدهم لفترة من الوقت في المسرح الكبير واستخدام نظاراتهم والتخلص من أي أفكار وأفراح وأهوال أو فرح تكشفه تلك العروض. وعليه ليس من المهم سواء كان المزاج المعبَّر عنه في قصيدة ما هو حقٌّ وتاريخيٌّ مزاج الشاعر أو كان مزاجه الذي تخيله هو الآخر. ما يهم هو قدرته على جعلنا نعيشه. أشك فيما إذا كان دون الرجل قد أعطى أكثر من إيماءة مرحة ودرامية للمزاج الذي تم التعبير عنه في الشبح. ما زلت أشك في ما إذا كان بوب الحقيقي، باستثناء في أثناء كتابته، أو حتى أكثر من ذلك قد شعر بشكل دراماتيكي بما يعبر عنه في المقطع الذي يبدأ بـ «نعم، أنا فخور». ما الذي يهم في ذلك؟

هذا، بقدر ما أستطيع أن أرى، هو القيمة المحددة أو الجودة الأدبية كما هو لوغوس؛ إنه يسمح لنا بتجارب أخرى غير تجاربنا الخاصة. إنها ليست أكثر من تجاربنا الشخصية التي تستحق التجربة بالقدر نفسه. بعضها كما نقول «يهمنا» أكثر من غيرها.

أسباب هذا الاهتمام متنوعة للغاية بطبيعة الحال وتختلف من شخص إلى آخر، قد يكون السبب مثاليًا (ونقول «كم ذلك صحيح»!) أو غير طبيعي (ونقول «كم هو غريب»!)، قد يكون جميلًا أو رهيبًا أو مذهلًا أو مبهجًا أو مثيرًا للشفقة أو كوميديًا أو لاذعًا. يعطي الأدب المدخل لهم جميعًا. نادرًا ما ندرك نحن القراء الحقيقيين طوال حياتنا الامتداد الهائل لوجودنا الذي ندين به للمؤلفين، ندركه بشكلٍ جليّ عندما نتحدث مع صديق غير أدبي، قد يكون ذا طيبة وحس سليم لكنه يعيش في عالم صغير، لو كنا فيه لاختنقنا. من يكتفي بأن يكون ذاته فقط، ومن ثم ليس ذاتًا كافية، هو في السجن. عيناي لا تكفياني، سأرى من خلال عيون الآخرين. الواقع وإن من خلال عيون الكثيرين، لا يكفي، سأرى ما ابتدعه الآخرون. بل عيون البشرية جمعاء لا تكفي. يؤسفني أن المتوحشين لا يستطيعون تأليف الكتب. سأكون سعيدًا جدًّا بمعرفة بأي وجهٍ تظهر الأشياء للفأر أو النحلة، وسأكون سعيدًا أكثر لو تصورت عالم حاسة الشم المشحون بكل المعلومات والعاطفة المحملة عند الكلب.

تشفي التجربة الأدبية الجرحَ دون تقويض حظوة الفردانية. هناك مشاعر هائلة بإمكانها شفاء الجرح، لكنهم يقضون على هذه الحظوة. تتجمع في هذه المشاعر ذواتنا المنفصلة ونتراجع إلى بديل الفردانية. لكن في قراءة الأدب العظيم أصير ألف رجل ومع ذلك أحافظ على أناي. مثل سماء الليل في القصيدة اليونانية، أرى بأعين لا تُعد ولا تُحصى، ولكن ما زلت أنا من يرى بها. هنا كما في التعبد، في الحب، في العمل الأخلاقي، وفي المعرفة، أتجاوز نفسي، ولا أكون أقرب إلى نفسي أكثر إلا حين أفعل ذلك.

الهوامش

(1) دانتي: دانتي أليغييري، شاعر وفيلسوف إيطالي.

(2) رواية خيال علمي للروائي والمسرحي الهولندي-أمريكي جان دي هورتاغ.

(3) ووردزورث: ويليام ووردزورث، شاعر بريطاني.

(4) غيغاديبس: المقصود هو صحفي سطحي في قصيدة روبرت براوننغ «اعتذار الأسقف بلوغرام» (1855م). درباسدست: متحدث ممل. المشار إليه هو جوناس درباسدست وهو شخصية خيالية ذات سلطة أدبية استخدمها السير والتر سكوت لتقديم معلومات أساسية في رواياته.

(5) إليوت: توماس إليوت، شاعر وناقد أدبي. مليتون: جون ميلتون، شاعر إنجليزي. هوبكنز: جيرارد هوبكنز، شاعر بريطاني.

(6) راسين: جان راسين، شاعر ومسرحي فرنسي. بوروس: إدغار بوروس، كاتب أمريكي عُرف بشخصية طزران. أندروماركا: تراجيديا كتبها المسرحي الفرنسي جان راسين، تدور أحداثها عقب حرب طروادة.

(7) أنا مدين بهذا التوصيف لراسين للسيد أوين بارفيلد. (المؤلف)

(8) ريتشاردز: إيفور أرمسترونغ ريتشاردز، ناقد إنجليزي.

(9) وردت في النص الأصلي The Muses assume the role of the Eumenides، وهي اقتباس من الجزء الثالث لتراجيديا إسخيلوس المعنونة بـ«الأوريستيا». والإشارة هنا إلى الأرواح التي عذبت المذنبين.

(10) شخصية خيالية في رواية الكاتب الإنجليزي ويليام شكسبير «روميو وجولييت».

(11) Faibilaux: نوع من الأدب الفرنسي يتألف من قصة شعرية موجزة وبذيئة، أعاد تشوسر صياغة بعضها في «حكايات كانتربري».

(12) تشوسر: جيفري تشوسر، شاعر إنجليزي.

(13) *The Rape of the Lock*: «اغتصاب القفل»، قصة شعرية من الأدب الساخر ألفها ألكسندر بوب.

(14) حكاية الملرز: قصة من قصص «حكايات كانتربري». الليلة الثانية عشرة: كوميديا هزلية من مسرحيات وليام شكسبير.

(15) اقتباس من «الفردوس المفقود» لجون ميلتون، الفصل التاسع، البيت 239، الطبعة الأولى 2009، مشروع كلمة بالتعاون مع الدار المصرية اللبنانية بترجمة د. محمد عناني، والمقصود هو: إظهار هؤلاء المتوحشين حقيقتهم للآخرين.

(16) بياتريكس بوتر: هيلين بياتريكس بوتر، روائية وشاعرة ورسامة انجليزية.

(17) آرثر راكام: رسام إنجليزي.

(18) الفالكيري: شخصيات في الميثولوجيا النوردية.

(19) The Monarch of the Glen: ملك الوادي، لوحة زيتية بريشة الرسام السير إدوين لاندسير في عام 1851م. The Old Shepherd's Chief's Mourner: أعلى معزين الراعي العجوز، لوحة زيتية بريشة الرسام ذاته في عام 1837م. Bubbles: فقاعات، عُنونت في الأصل بـ«عالم طفل»، للرسام الإنجليزي السير جون إيفيرت ميليه في عام 1886م.

(20) السيدات الثلاث من لوحة «عطارد والسيدات الثلاث» للرسام الإيطالي تيلتوريتو (اسمه الحقيقي: ياكوبو كومين).

(21) كيتس: جون كيتس، من أهم شعراء الحركة الرومانتيكية الإنجليزية. المقصود في العبارة قصيدته الشهيرة «قصيدة على جرة إغريقية».

(22) بوتيشيللي: ألسندرو ماريانو دي فيليبيي الملقب ببوتيشيلي، رسام إيطالي من عصر النهضة. المقصود بمريخ وزهرة بوتشيللي هي المريخ والزهرة كما رسمهما في لوحة الربيع.

(23) تشيمابو: رسام إيطالي.

(24) كيرشنر: إرنست لودفيغ كيرشنر، رسام ألماني.

(25) وردت في النص الأصلي بالألمانية: Zum Eckel find' ich immer nur mich، والأقرب أنها اقتباس من أوبرا لريتشارد فاغنر حيث يبدأ لويس بالحديث حول الموسيقى في الفقرة التي تليها.

(26) الحرب التي وقعت بين الإنجليز وشعب الزولو في جنوب إفريقيا عام 1879م.

(27) بوزويل: جيمس بوزويل، كاتب سيرة ويوميات من إدنبرة، أشتهر بكتابته لسيرة صديقه وكبار معاصريه الكاتب الإنجليزي، صمويل جونسون، ويقال إنها أعظم سيرة مكتوبة بالإنجليزية.

(28) Boojum: نوع من الحيوانات الخيالية في قصيدة لويس كارول الهرائية «صيد الشخير»، التي كتبها بين عامي 1874م و1876م.

(29) يقارن لويس هنا الجملتين التاليتين: «A rose is a rose» مع «arose is arose». والمقصود هو التطابق اللفظي بين الجملتين على اختلاف معنهما. هناك أمثلة كثيرة في اللغة العربية منها على سبيل المثال «ياسمين! ياسمين!» و«يا سمين! يا سمين!».

(30) موبسا: راعية الغنم موبسا المغرمة بالراعي الشاب في مسرحية شكسبير «حكاية الشتاء».

(31) المقصود هو أن الجملة ذات صوت مزعج جدًا وغير مريح.

(32) وردت هذه الجملة في قصيدة لاليغرو (الرجل السعيد) للشاعر جون ميلتون.

(33) مانرينغ: غاي مانرينغ أو المنجم وهي رواية كتبها الأسكتلندي السير والتر سكوت.

(34) لورانس: ديفيد هربرت لورانس، أحد أهم الأدباء في القرن العشرين.

(35) راسكن: جون راسكن، ناقد فني إنجليزي.

(36) مالوري: السير توماس مالوري (حول 1415م و1471م)، مترجم إنجليزي وجامع العمل الكلاسيكي المشهور «موت آرثر».

(37) مقطع من العمل النثري «موت آرثر» من القرن الخامس عشر الميلادي.

(38) درايدن: جون درايدن، أحد أشهر شعراء وأدباء إنجلترا في عصره.

(39) جمع صقلوب وهم مسوخ من جنس الجبابرة، ذوو عين واحدة في وسط الجبهة، وهم عمال مهرة في الأساطير الإغريقية. أوديسوس: ملك إيثاكا الأسطوري في الأوديسة لهوميروس.

(40) Phèdre وHippolye وThésée: فايدرا وهيبوليتوس وثيسيوس، شخصيات في تراجيديا راسين (فايدرا) والتي عرضت لأول مرة في 1677م.

(41) دارمي إيلزابيث: السيد فيتزويليام دارمي والسيدة إيلزابيث بينيت، شخصيتان في رائعة الروائية الإنجليزية جين أوستن «الكبرياء والتحامل».

(42) *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*: المذكرات السرية واعترافات العاصي المبررة، رواية بقلم الأسكتلندي جيمس هوغ.

(43) من شخصيات رواية «الكبرياء والتحامل» لجين أوستين.

(44) بيب: بطل رواية الآمال العظيمة لتشارلز ديكينز.

(45) سبنسر: إدموند سبينسر، شاعر إنجليزي، عُرف بملحمته «ملكة الجن» المكتوبة بالمقطع السبينسري وهو نظام جديد ابتدعه سبينسر. ومن ضمن الملحمة مقطع شعري بعنوان «بيت بوسيران». يعتمد النظام السبينسري المقطع المكون من تسع سطور وكل سطر عبارة عن تفعيلة شعرية من مقطعين، مقطع قصير يتبعه آخر طويل، أي مقطع غير مشدد وآخر مشدد.

(46) Poseidon: بوسيدون أو بوسايدن أو بوزيدون، إله البحر والعواصف والزلازل والخيول في المثيولوجيا اليونانية القديمة.

(47) *Barchester Towers*: قلاع بارتشيستر، رواية كتبها الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب. *Middlemarch*: مدل مارش، رواية كتبتها الكاتبة الإنجليزية جورج إليوت (ماري آن إيفانس). *Vanity Fair*: دار الغرور أو سوق الأضاليل، رواية للروائي الإنجليزي وليام ثاكري. *Michael*: قصيدة من الأدب الرعوي لووردزورث. *Adolphe*: أدولف، رواية كلاسيكية فرنسية للناشط السياسي السويسري الفرنسي هنري بنجامين كونستانت دي ربيكو . *The Turn of the Screw*: دورة اللولب، رواية قوطية عن الأشباح كتبها البريطاني هنري جيمس.

(48) Orpheus: أورفيوس، كاتب وموسيقي أسطوري إغريقي في الديانة اليونانية القديمة وفي الميثولوجيا الإغريقية.

(49) فيرجيل: بوبليوس ورغيليوس مارو أو فيرجيل، شاعر روماني اشتهر بتأليفه الإنيادة.

(50) Demeter and Persephone: ديميتر، إلهة الطبيعة والنبات والفلاحة عند الإغريق. بيرسيفون، ابنة ديميتر. The Hesperides: هيسبيريديس، حوريات بحسب الأساطير اليونانية. بالدر: إله الضوء والصفاء في الأساطير الاسكندنافية. راكناروك: تعني مصدر الآلهة وهي المعركة النهائية في الميثولوجيا النوردية. الماربنن: الإله المطلق في الأساطير الفنلندية، السامبو: في الميثولوجيا الفنلندية، هي أداة سحرية من صنع الماربنن تجلب الخير لحاملها.

(51) دكتور جيكل ومستر هايد: رواية قصيرة للروائي الأسكتلندي روبرت لويس ستيفنسون. الباب في الجدار: قصة قصيرة للروائي هربرت جورج ويلز. القلعة: رواية لفرانز كافكا.

(52) غورمنغاست: سلسلة روائية للروائي ميرفين بيك.

(53) ناتاليس كومس: أو ناتالي كونتي، ميثوغرافي إيطالي وشاعر ومؤرخ. لمبرير: جون لمبرير، عالِم إنجليزي في الكلاسيكيات والمعاجم واللاهوت. كينجسلي: تشارلز كينجسلي،

قس في كنسية إنجلترا، وأستاذ جامعي ومؤرخ. هاوثورن: ناثانيال هاوثورن، روائي رومانسي سوداوي، تركز أعماله على التاريخ والأخلاق والدين. روبرت غريفز: روبرت فون رانك غريفز، شاعر بريطاني وروائي ومؤرخ وناقد. روجر غرين: روجر جيلبرت لانسلن غرين، كاتب سير وروايات أطفال بريطاني.

(54) التاريخ التراجيدي لروميوس وجوليت، قصيدة سردية كتبها آرثر بروك وكانت المصدر الرئيس لرائعة شكسبير روميو وجوليت.

(55) ترويلوس: شخصية أسطورية ارتبطت بحرب طروادة، والمقصود هنا الشخصية التي وقعت في حب كريسيدا في قصيدة ترويلوس وكريسيدا لجيفري تشوسر.

(56) عمل نثري قديم باللغة النوردية القديمة كُتب في أيسلندا في القرن الثالث عشر الميلادي.

(57) السير هنري رايدر هاغارد: كاتب لروايات المغامرات من العصر الفكتوري، من أهم أعماله «كنوز الملك سليمان».

(58) جون بوشان: الحاكم الخامس عشر لكندا وهو روائي ومؤرخ أسكتلندي.

(59) البحار العجوز: أطول قصيدة رئيسة للشاعر الإنجليزي صامويل تايلر كولريدج. جوليفر: رحلات جوليفر، من أشهر أعمال الكاتب الساخر جوناثان سويفت. إيروين: رواية كتبها الروائي صمونيل بتلر. الريح في الصفصاف: رواية أطفال بقلم كينيث غراهام. ساحرة جبال أطلس: عمل شعري مهم للشاعر الإنجليزي الرومانتيكي بيرسي بيش شيلي. يورغن: يورغن: كوميديا العدالة، للروائي الأمريكي جيمس برانش كابل. صخرة الذهب: رواية مصورة للشاعر الأيرلندي جميس ستيفنز. ميكروميغاس: قصة قصيرة بقلم الفيلسوف الفرنسي الساخر فولتير. الأرض المسطحة: قصة خيالية متعددة الأبعاد، رواية قصيرة هجائية لكاتب القصص الخيالية إدوين أبوت. الحمار الذهبي: أو التحولات، وهي أول رواية في تاريخ الإنسانية وصلت كاملة للكاتب اللاتيني والخطيب الأمازيغي النوميدي لوكيوس أبوليوس.

(60) شخصية أسطورية من الفلكلور الإسباني، وتقول الأسطورة إنه كان زير نساء وعاشق شهير، أغوى أكثر من الف امرأة دون منغصات.

(61) مالفوليو: شخصية خيالية في مسرحية ويليام شكسبير الكوميدية «الليلة الثانية عشرة أو كما تشاء». السيد بيكويك: شخصية خيالية في أول عمل لتشارلز ديكنز «مذكرات بيكويك».

(62) Nominalism: المذهب الاسمي أو الاسمانية أو الاسمية، تيار فلسفي في العصور الوسطى، يعتبر المفاهيم الكلية مجرد أسماء للأشياء الجزئية.

(63) بيوولف: أو بياوولف، ملحمة شعرية وطنية إنجليزية وأحد أهم أعمال الأدب الإنجليزي القديم.

(64) لايامون: شاعر من أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر ومؤلف كتاب بروت، وهو أول عمل قدم أساطير آرثر وفرسان الدائرة المستديرة في الشعر الإنجليزي.

(65) المقصود هو العمل الرومانسي الفرومي «سير غواين والفارس الأخضر».

(66) اقتباس من قصيدة «رحلة يونس في الحوت».

(67) شخصية ظهرت في ثلاث مسرحيات لويليام شكسبير.

(68) توماس بابينغتون ماكولاي، بجانب مناصبه السياسية كان ناقدًا وله أسلوب أدبي كان محط مديح النخبة في ذلك الوقت.

(69) اقتباس من الأغنية الشعبية الإنجليزية «Lyke-Wake Dirge».

(70) اقتباس من رائعة وتراجيديا راسين، عثليا.

(71) بيرتيلاك: الاسم الحقيقي لشخصية غواين.

(72) فوريوسو: أورلاندو فوريوسو أو أورلاندو الهائج، ملحمة رومانسية إيطالية كتبها الشاعر لودوفيكو أريوستو. راسيلاس: تاريخ راسيلاس أمير الحبشة، خرافة أخلاقية حول السعادة بقلم صمويل جونسون. كانديد: من أشهر روايات فولتير.

(73) فاتيك: حكاية عربية أو تاريخ الخليفة الواثق، رواية قوطية بقلم وليام بيكفورد.

(74) شارع تجاري في كامبردج، إنجلترا.

(75) رواية كتبها الروائي الإنجليزي أرنولد بينيت.

(76) شخصيات من ملحمة الإلياذة التي كتبها هوميروس.

(77) بالين: شخصية من شخصيات تولكين في الهوبيت. كوليرفو: شخصية مشؤومة في الملحمة الوطنية الفنلندية التي جمعها إلياس لونروت.

(78) الحكاية الثالثة من حكايات كانتربري لتشوسر.

(79) بندار: أو بنداروس، شاعر غنائي يوناني وهو من بين الشعراء الغنائيين التسعة المشهورين في اليونان القديمة.

(80) الهايبربورانوس: أناس خياليين يقطنون الجزء الشمالي من العالم المأهول والمسكون.

(81) ملحمة شعرية جمعها العالم اللغوي الفنلندي إلياس لونروت.

(82) حلم ليلة منتصف الصيف: مسرحية كوميدية لويليام شكسبير. حكاية كاهن

الراهبة: إحدى حكايات كانتربري لتشوسر.

(83) قصيدة وحكاية رعويتان من القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادي.

(84) كراب: جورج كراب، شاعر وقس بريطاني.

(85) الحكاية الخرافية التي تحتوي في العادة على شخصيات فلكلورية.

(86) كوبنسي: توماس بنسون دي كوبلمي، كاتب إنجليزي.

(87) اقتباس من قصيدة «سامسون أغونستس» لجون ميلتون.

(88) ملحمة شعرية للإنجليزي جون ميلتون.

(89) نوسترومو: رواية للكاتب البولندي جوزيف كونراد.

(90) لوكريتيوس: تيتوس لوكريتيوس كاروس، فيلسوف وشاعر روماني.

(91) متأثرة بطريقة أو أسلوب أو أفكار جورج برنارد شو.

(92) جيبون: إدوارد جيبون، مؤرخ إنجليزي.

(93) برايور: ماثير برايور، شاعر ودبلومامي إنجليزي. مارتياليس: ماركوس فاليريوس مارتياليس، شاعر روماني من هسبانيا.

(94) هوراس: كوينتس هوراتيوس فلاكس أو هوراس، شاعر غنائي وناقد أدبي لاتيني من رومانيا القديمة. تاسو: توركواتو تاسو، كاتب وشاعر إيطالي. سيدني: السير فيليب سيدني، اشتهر بالنقد الأدبي والنثر والشعر. بوالو: نيكولا بوالو، كاتب وشاعر وناقد فرنسي في العصر الكلاسيكي.

(95) إيلا ويلر ويلكوكس: كاتبة وشاعر أمريكية. باشنس سترونغ: الاسم المستعار للشاعرة وينيفريد إيما ماي، شاعرة من المملكة المتحدة، اشتهرت قصائدها بالقصر والبساطة والشاعرية.

(96) Dromenon: حقول معرفية مشتبكة.

(97) في الشعر باللغة بالإنجليزية، يتم اختصار بعض الكلمات أحيانًا مثل كتابة e'er بدل كلمة ever.

(98) أرواح وذوات هوائية ذكرت في أعمال باراسيلسوس في القرن السادس عشر.

(99) دون: جون دون، شاعر إنجليزي في القرن السابع عشر.

(100) رونسار: بيير دي رونسار، شاعر غنائي فرنسي عُرف بالحساسية المفرطة.

(101) لام: تشارلز لام، كاتب وناقد إنجليزي، اشترك مع أخته في كتابة «قصص من شيكسبير».

(102) تنيسون: ألفريد تنيسون، شاعر إنجليزي من أبرز شعراء القرن التاسع عشر.

(103) كبلينغ: روديارد كبلينغ، كاتب وشاعر وقص بريطاني ولد في الهند البريطانية.

(104) هاوسمان: آلفرد إدوارد هاوسمان، شاعر وباحث انجليزي في الأدب الكلاسيكي. هاردي: توماس هاردي، روائي وشاعر إنجليزي، وكاتب واقعي من العصر الفيكتوري.

(105) موريس: ويليام موريس، شاعر وفنان إنجليزي. ريكله: راينر ماريا ريلكه، شاعر نمساوي بوهيمي رومانسي حداثي، يعد من أكثر شعراء الألمانية تميزًا.

(106) جول فيرن: جول غابرييل فيرن، روائي وشاعر وكاتب مسرحي فرنسي، اشتهر بأدب الخيال العلمي.

(107) وايت تشابل: مقاطعة تقع في شرق لندن. ذا برونكس: أحد أحياء مدينة نيويورك.

(108) بالانتاين: روبرت مايكل بالانتاين، روائي ورسام أسكتلندي عرف بكتابة أدب الشباب. ويليام جاكوبس: روائي وكاتب سيناريو بريطاني.

(109) إدغار والاس: صحفي وروائي إنجليزي.

(110) دفن الجرة: هايدروتافيا: دفن الجرة، عمل كتبه السير توماس براون.

(111) توماوي: نسبة إلى التومآوية وهي مدرسة فلسفية نشأت كإرث من عمل وفكر توما الأكويني.

(112) تشيسترتون: غلبرت كيث تشيسترتون، كاتب وفيلسيوف وشاعر وصحفي ومسرحي وناقد وكاتب سير إنجليزي.

(113) أرنولد: ماثيو أرنولد، شاعر وناقد إنجليزي.

(114) ماكدونالد: جورج ماكدونالد، شاعر وكاتب وفيلسوف وكاهن وصحفي بريطاني.

(115) ويليام باتن كير: كاتب مقالات وباحث أدبي أسكتلندي. أوليفر إلتون: كاتب وباحث أدبي وناقد إنجليزي.

(116) ماكيل: جون ويليام ماكيل، مصلح في النظام التعليمي البريطاني، وأكثر ما اشتهر به هو اهتمامه وتخصصه في فيرجيل.

(117) ليسينغ: إفرايم ليسينغ، كاتب وفيلسوف ومسرحي وناقد فني ألماني. كولريدج: صامويل تايلر كولريدج، شاعر إنجليزي وناقد ومشتغل الفلسفة. بيتر: والتر هوارشيو بيتر، ناقد وكاتب بريطاني. برادلي: أندرو سيسل برادلي، باحث أدبي إنجليزي، اشتهر باهتمامه بشكسبير.

(118) برونتييه: فيردناند بروتييه، كاتب وناقد فرنسي.

(119) مونتين: ميشيل دي مونتين، أحد أكثر الكتاب الفرنسيين تأثيرًا في عصر النهضة، ورائد المقالة الحديثة في أوروبا.

(120) السيرة الذاتية لجون راسكن.

(121) اقتباس من ترنيمة ظهرت لأول مرة في الكنيسة الشرقية عام 1862م.

(122) ميريديث: جورج ميريديث، روائي وشاعر إنجليزي فكتوري. دي لامار: والتر دي لامار، شاعر وروائي وكاتب للأطفال من المملكة المتحدة.

(123) أوفيد: ببليوس أوفيديوس ناسو المعروف بلقب أوفيد، شاعر روماني قديم من اشهر أعماله «التحولات».

(124) اقتباس من القصيدة التاسعة في «القصائد الأخيرة» لهاوسمان.

(125) رواية تعد من روائع ديفيد هربرت لورانس.

(126) نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1927م.

(127) أمثلة على جماعات متطرفة مشهورة: Ku Klux Klan وOrangemen وغيرهم.

(128) اقتباس من «الفردوس المفقود» لجون ميلتون.

(129) بينيدتو كروتشه: فيلسوف مثالي ومؤرخ سياسي إيطالي.

(130) مالدون: معركة بالدون، الاسم المعطى لقصيدة إنجليزية قديمة.

(131) لايبنتزية: نسبة إلى غوتفريد لايبنتز، وهو فيلسوف وعالم طبيعة وعالم رياضيات ألماني.

(132) مارلو: كريستوفر مارلو، كاتب مسرحي وشاعر ومترجم انجليزي. كارليل: توماس كارليل، كاتب اسكتلندي وناقد ساخر ومؤرخ.

يندرج موضوع هذا الكتاب ضمن المقاربات المتعلقة بنظريات التلقي واستجابة القارئ؛ إذ يتقصَّى أنواع القرّاء وصفاتهم وطرق قراءتهم، ومقارنتها بالفنون الأخرى كالرسم والموسيقى، لغرض الكشف عن سلوكيات تلقٍّ مشتركة بشكل تشريحيّ وتفصيلي، وأيضًا الممايزة بين القراء في جوانب متعددة كالشعر والفنتازيا والأسطورة وغيرها.


ISBN 978-603-91896-4-0
9 786039 189640
الطبعة الأولى: 2022

